جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللّغة العربيّة و آدابها ١

مجلة فصلية محكّمة تصدر عن جامعتي:

سمـــنان ــ إيـــران/١٣٨٩   تشرين ــ سورية/٢٠١٠

السنة الأولى، ربيع، العدد ١

مجلة دراسات في اللّغة العربية و آدابها

فصليّة علميّة محكّمة

صاحب الإمتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المدير الداخلي: الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

المستشار العلمي: الدكتور آذر تاش آذرنوش

المصحح: الدكتور شاكر العامري

الخبير التنفيذي: محمد مهدي قدس

المنضّد والمخرج الفني: مهرداد آزاد

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

البريد الإلكتروني: Lasem@Semnan.ac.ir

دراسات

في اللّغة العربيّة وآدابها

مجلّة علميّة محكّمة، تُصدرها جامعتا
سمنان وتشرين، في إيران وسوريا

السنة الأولى، ربيع، العدد ۱
۱۳۸۹هـ ش/۲۰۱۰م

شروط النشر في مجلّة *دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*

مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١ــ يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢ــ يرتّب النصّ على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

ت) نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

۴ـ تستخدم الهوامش السفلية ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً**: اسم الكاتب بالترتيب العادّي تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

۵ـ تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

۶ـ يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

۷ـ يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

۸ـ ترسل إلى المجلّة ثلاث نسخ من البحث، مطبوعة بواسطة الكومبيوتر على ورق قياس A4 على وجه واحد مع CD، (الخط Simplified Arabic، قياس ۱۴، الهوامش ۳ سم من كل طرف). وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

۹- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

۱۰ـ في حال قبول البحث للنشر في مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

۱۱ـ يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

۱۲ـ الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير.

۱۳ـ ترسل البحوث والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على عنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، الدكتور محمود خورسندي.

Mahmoodkhorsandi7@gmail.com ـ ۰۲۳۱۳۳۵۴۱۳۹

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب، ۰۰۹۶۳۴۱۴۱۵۲۲۱

كلمة العدد

اللغة العربية لغة حيّة متكاملة تدين إليها الثقافة الإسلامية وحضارتها مدى الأعصار والقرون الماضية في تبيين القيم الإنسانية. وقد كان القرآن الكـــريم آخر معجزة سماويّة، أعظم ما أهدته العربيّة إلى البشريّة.

إنّ البحث في تاريخ الأدبين العربي والفارسي ونصوصهما النثريّة والشعريّة ودراسة ما فيهما من العلوم والفنون القديمة والحديثة تكسبنا المهارات الضرورية لتنمية مستوى التعامل بين الشعوب الإسلاميّه.

هذا وبناء على الرغبة المتبادلة بين جامعة سمنان وجامعة تشرين في توسيع العلاقات الثقافيّة والعلميّة، تمّ الاتّفاق بين الجامعتين لنشر مجلّة علميّة مشتركة بعنوان: ***دراسات في اللغة العربيّة وآدابها*** تهدف إلى نشر الأبحاث والدراسات الأدبيّة واللغويّة الّتي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربيّة والفارسيّة عبر العصور وتسليط الأضواء على المثاقفة الّتي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلّة الأبحاث النقديّة المتعلّقة باللغة العربيّة وآدابها صرفاً ونحواً وبلاغةً، إلى جانب الدراسات المقارنة بين العربيّة والفارسيّة. ويتمّ النشر طبعاً بعد تحكيم علمي دقيق حسب المعايير العلميّة والمواصفات الفنّيّة.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن القائمين على المجلّة في إيران وسوريا يطمحون في رفع مستوى المقالات علميّاً ومنهجيّاً. فالمطلوب من المؤلفين والمنقّحين والحكّام التركيز على الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعايير العلميّة والمنهجيّة في أبحاثهم.

فهرس المقالات

الخطاب النقدي عند لويس عوض
المفاهيم والإجراءات

د. لطفية برهم*

الملخص

انطلاقا من أن لكل منهج نقدي، أو مدرسة نقدية خطابها المتشعب من خطاب كلي، وأن لكل ناقد خطابه الخاص المتمثل في مفاهيمه، أو فيما يمارسه من هيمنة ضمن حقوله الإنتاجية، توقفنا في هذه الدراسة عند الخطاب النقدي عند " لويس عوض" ؛ لنحدد مفاهيمه وإجراءاته المنهجية، بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميز بها هذا الخطاب النقدي، المتعدد الجوانب؛ إذ يجد فيه الباحث نوعين من المفاهيم، ارتبط أولهما بقضايا الفنون، وانبثق ثانيهما من الحديث عن المنهج وإجراءاته؛ ذلك لأن الناقد حاول بناء منهج، يمكننا أن نصنفه في باب الدراسات الواقعية الاجتماعية، ابتداء من المقدمات النظرية لترجماته الأولى، وهي مقدمات تحدد ملامح رؤية نقدية واضحة، فتحت المجال واسعاً أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه؛ ليكون الأدب انعكاساً لما في الواقع من رؤى وصراعات.

كلمات مفتاحية: الخطاب النقدي، المفاهيم والإجراءات.

مقدمة:

توقفنا في هذه الدراسة عند الخطاب النقدي عند " لويس عوض"؛ لنحدد مفاهيمه

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية

وإجراءاته المنهجية، بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميز بها هذا الخطاب النقدي، الثر، المتعدد الجوانب، الذي يـنم على ثقافة شمولية موسوعـية، تفرض علينا ألا نحدد الرؤية النقدية العامة عند ناقدنا بالتوقف عند تناوله جنساً أدبياً واحداً؛ لإيمانه بوحدة الفنون كلها، وتلاقيها في قواسمها المشتركة، ووحدة الثقافات الإنسانية وتداخلاتها أيضاً.

أما بالنسبة إلى مفاهيم الخطاب النقدي عند " لويس عوض" فيجد الباحث نوعين من المفاهيم، ارتبط أولهما بقضايا الفنون، من ذلك تحديده مفاهيم: الشعر والشاعر، والدراما، والصناعة والإلهام، والتضمين، والشكل والمضمون...، وانبـثـق ثانيهما من الحديث عن المنهج وإجراءاته، كما في تحديد مفاهيم: الفنّ للحياة، والأدب للحياة، والأدب في سبيل الحياة، والأدب للإنسانية، والأدب الهادف، والأدب الاشتراكي، والالتزام، وهي مفاهيم ناتجة عن ربط الأدب بالحياة، ووظيفة الأدب وعلاقته بالحياة.

أهمية البحث والهدف منه:

تأتي أهمية البحث من أنه يبحث في نقد النقد، متخذاً من الخطاب النقدي عند " لويس عوض" مادة للموضوع المشار إليه في العنوان، لتحديد هذه المفاهيم وضبطها وفق الرؤية المنهجية لـ " لويس عوض"، التي لا تنفصل عن رؤية الدراسات الواقعية الاجتماعية.

أما الهدف من البحث فيتحدد بوضع رؤية " لويس عوض" النقدية موضعها في الخطاب النقدي العربي المعاصر؛ ذلك أن هذا الناقد لم يقنن رؤيته بالمنهج الاجتماعي، بل فتح المجال واسعاً أمام هذا المنهج لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه سواء أكان هذا الواقع اقتصادياً أم اجتماعياً أم حضارياً.

منهج البحث:

يقوم البحث على المنهج الوصفي بوصفه أداة إجرائية تمكن الباحث من إمعان النظر في النصوص النقدية غير معزولة عن سياقاتها في الخطاب النقدي عند " لويس عوض"، مستهدياً بالرؤية التحليلية؛ بهدف وصف هذه النصـوص وتحليلها؛ لتحديد المفاهيم النقدية،

والإجراءات المنهجية في تناول الظاهرة الفنية؛ للوصول إلى الرؤية النقدية، التي تجسد موقف الناقد من العالم ورؤيته له.

ــ أولاً: مفاهيم الخطاب النقدي عند " لويس عوض ":

ــ مفهوم الشعر:

يربط " لويس عوض" الشعر والفن ــ بصفة عامة ــ بالمجتمع ماهية ووظيفة؛ إذ تتحدد ماهية الشعر بوصفه إلهاماً، حرية، إبداعاً، أركانه الخيال النشيط والعواطف القوية، وحرية الخلق، وهي جميعاً عناصر مرتبطة بالمجتمع؛ لأنها لا تتأتى في عصور الاستقرار، ولا تليق بمجتمع رائده الاعتدال[١]، وهذا يعني أن " لويس عوض" من مؤيدي مدرسة الطبع، التي تربط الشعر بالإلهام والحرية والإبداع، لا من مؤيدي مدرسة الصنعة التي تعد الشعر فناً له أسراره، ومكنوناته، مؤكدة أن الإلهام بغير الفن والمجهود لا يجدي؛ أي أنه صقل وصناعة [٢]. إنه من مؤيدي وَثَبات الخلق، لامن مؤيدي صنعة البناء، يقول في سياق حديثه عن مسرحية (بير السلم) لسعد الدين وهبة: (ليته يتخلص من رسم كل شيء بالمسطرة والفرجار كأنه بناء قدير. فلو أنه فعل هذا أو ذاك لكان منه فنان خالق وعميق. إنه يفسد أغواره العميقة كثيراً بسفاسف القول لجمهور غليظ، وهو يفسد وثبات الخلق كثيراً بصنعة البناء) [٣].

أما في تحديد وظيفة الشعر فلا يكفي تحديد "هوراس" لها بالإفادة أو الإمتاع [٤]، أو بهما معاً لحل مشكلة وظيفة الفن في نظر " لويس عوض"؛لأن الوظيفة الكبرى التي اختص الشعر بها هي قيـــادة الفكر، التي (تتسع لكافة نواحي النشاط الإنساني من فلسفة وتشريع

---

١ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً، ترجمة: لويس عوض. (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧) ١٥.

٢ – هوراس،فن الشعر،ترجمة: لويس عوض (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،ط٢، ١٩٧٠) ٧٥ –١٠٤.

٣ – لويس عوض. الثورة والأدب (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،١٩٦٧م) ٣٣٢

٤ – ينظر: هوراس. فن الشعر، ت: لويس عوض. ٥٥ ــ ٥٦ و ٢٠٦ من التذييل.

تثقيف خلقي، وتربية للحساسية، وتنبؤ بقوانين المجتمع المستقبلية، وتوطيد لنواميس المجتمع الراهنة إن كانت صالحة، أو هدم لها إن كانت فاسدة...) [٥].

وبتدقيق النظر في هذه الوظيفة نجد أنها في خاتمة المطاف وظيفة أخلاقية[٦]؛ لأنها ثقيفية خلقية، وتربية للحساسية ،فهي مرتبطة بالمجتمع حاضراً ومستقبلاً، وهذا ناتج عن الارتباط الوثيق بين الشعر والقيم الاجتماعية الأخلاقية والسياسة والفلسفية؛ وبذلك يوضع الجمال الشعري بصوره كلها في خدمة المضمون الأخلاقي، (كتب شلي في " الدفاع" يربط بين الشعر والأخلاق، فقال: إن الأساس في الأخلاق هو الخيال، فبالخيال وحده نستطيع الخروج من حدود "الأنا" الضيقة، ونحس بما يحس به الغير، ونحن لا نستطيع أن نحس بما يحس به الغير إلا إذا وضعنا أنفسنا موضع الغير، وهذا لا يتأتى إلا باستعمال الخيال. ولما كان الشعر من أدعى الأشياء إلى تنمية الخيال، كان الشعر أداة أخلاقية كبرى؛ لأنه يساعدنا على فهم إحساسات الآخرين، ومن ثم احترامها)[٧]. وفي هذا الدفاع أيضاً أن الشعر وليد الوحي وليس وليد المنطق، والوحي من الخيال، والخيال محرك العاطفة والعاطفة هي سر الخير في الأخلاق؛ لذلك كان الخيال عند شلي هو" الأداة العظمى لتحقيق الخير الأخلاقي". في "الدفاع" أن جوهر الأخلاق هو الحب[٨] ، ولكن شلي رغم شدة حرصه على توكيد الغاية الأخلاقية للشعر كان شديد الحرص على مهاجمة الشعر التعليمي كما يتضح من مقدمته لمسرحية بروميثيوس طليقاً[٩]، وهذا أمر ينطبق على ناقدنا " لويس عوض" ، القائل: (وهو في "بروميثيوس طليقا" قد وصل إلى أنضج أطواره، وتعلم أن يمقت الشعر التعليمي مقتاً لا مزيــد عليه، ولكنه رغم ذلك ظل يــعبر عن فلسفة الــطبقة

٥ – شلي. بروميثيوس طليقاً، ت: لويس عوض. ٥٩ وينظر ــ د.سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م) ٧٣ ــ لويس عوض. الثورة والأدب. ٢٧٦ ــ ٢٧٧

٦ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٦٠.

٧ – شلي. بروميثيوس طليقاً. ٦٢.

٨ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٠.

٩ – ينظر:المصدر السابق نفسه. ٦٣.

البورجوازية كما كان وهو بعد حدث في جامعة أكسفورد...، هناك تطور في فن شلي لا في فهمه لوظيفة الشعر. فهو في جميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر، ولكـــن شلي ارتقى مع الأيام من واعظ يقحم آراءه على العـــقول إقحاماً إلى فنان يخاطب القلوب فتنصاع لسحره القلوب)[١٠]، وهذا ما حدث في "بروميثيوس طليقاً" بالذات.

إن عبارة تسخير الشعر للتعبير عن روح العصر تحدد وظيفة الفن بالتعبير عن روح العصر تعبيراً لا يختلف عن الفهم الأخلاقي لهذه الوظيفة، ويستكمل " لويس عوض" تحديده لوظيفة الفن والأدب بما يتلاءم مع تلك الوظيفة الإصلاحية أو الأخلاقية التي رآها عند شلي، بقوله: (أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد و روح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف...، من الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلم والثقافة للحياة لا للمجتمع؛ لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان. أما الحياة فهي بغير حدود، وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وهي تشمل هذا المجتمع وكل مجتمع؛ أي تشمل المجتمع القومي خاصة والمجتمع الإنساني بوجه عام)[١١]. ولعل شعار الأدب من أجل الحياة، وهذا المفهوم الإنساني للحياة ليس بعيداً – في أذهاننا – عن الوظيفة التنويرية، أو الوظيفة الرومانسية الاصلاحية [١٢]؛ إذ أدى ربط الأدب بالحياة، وظهور مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان إلى أن أصبح الأدب والفن صاحبي وظيفة حيوية وإنسانية واجتماعية وقومية، وارتبطا بمشاكل الملايين، ووجدانهم[١٣]؛ وبذلك نجد أن الحس الأخلاقي كامن في فهم " لويس عوض" للفن و وظيفته رغم التحليل الطبقي الذكي والمثقف.

١٠- لويس عوض.الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى (القاهرة،الناشر: مكتبة النهضة المصرية،١٩٤٧م)١٣ ــ ١٤.

١١ – لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ١٣ ــ ١٤ وينظر ــ د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقـــد العـــربي الحديث. ٧٩

١٢ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب.١٦١ .

١٣ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقا. ٧٨.

ـ الشاعر:

حدد " لويس عوض" ماهية الشاعر بقوله: (فالشاعر الكامل لا يكون ذاتياً في مادته موضوعياً في أسلوبه، ولا يكون موضوعياً في مادته ذاتياً في أسلوبه، بل لابد للشاعر الكامل من أن يكون موضوعياً في مادته، موضوعياً في أسلوبه)[١٤].

ولقد ربط الناقد الشاعر بالحياة العامة في جيله؛ لأنه يؤدي (دوره كمواطن وكإنسان* تستجيب نفسه الحساسة لعامة ما يجري حولها في المجتمع من تقلبات، ويسجل قلمه قصة الصراع بين الثقافات المختلفة، التي تنازعت البقاء في عصره؛ عصر الانتقال من حكم الأشراف إلى حكم الطبقة المتوسطة...؛ لذلك نحكم على شلي بأنه شاعر عظيم؛ لأنه عبر عن روح جيله، وصور ما تلاطم فيه من تيارات الفكر وصراع الطبقات تصويراً فلسفياً مجرداً..)[١٥]

أما وظيفة الشاعر فلا تتحدد برواية ما هو ممكن بحسب قانون الاحتمال أو الضرورة، أو برواية ما حدث، بل تتحدد مهمته برواية ما يمكن أن يحدث[١٦] ، وهي مهمة تتناسب مع تحديد مفهوم الشعر لديه بوصفه خلقاً وإبداعاً وإلهاماً متجهاً إلى التعبير عن الكلي.

ـ القارئ:

لا تختلف أهمية القارئ في الخطاب النقدي عند "لويس عوض" عن أهميته الكبرى في نظر الشاعر " هوراس"، سواء أكان قارئ الأدب هذا قارئاً عادياً أم ناقداً متخصصاً، يقول الناقد: (لكني لا أرتاب مطلقاً في أن عين الشاعر كانت مثبتة على القارئ؛ قارئ الأدب مجرداً في أغلب مواضع القصيدة ...)[١٧]، ولقد ارتبط هذا القــارئ بالحياة، فبحلول الرومانــسية (تبدلت أذواق الناس فـــي الأدب، فانصرفوا عن طلـــب الجمـــال والأنـــاقة

---

١٤ – المصدر السابق نفسه. ٧٨.

* هكذا وردت، والصواب بوصفه موطناً وإنساناً.

١٥ – المصدر السابق نفسه. ٧٧.

١٦ – ينظر: لويس عوض.الثورة والأدب. ٣٦٧ ــ ٣٨٢.

١٧ – هوراس. فن الشعر. ٢٤.

إلى طلب السمو، أو مايسمونه بالسمو...، فكان من ذلك أن ظهرت في الفكر الأوربي فلسفة فنية جديدة تدعى فلسفة القبح)[١٨]؛ وبذلك صار القبح للمرة الأولى في تاريخ الإنسانية موضوعاً للخلق الفني، فاستمد منه الشعراء المتعة، والتمسوا فيه المغزى العالي.

ـ العمل الفني:

يعد العمل الفني المنطلق الأساس لدراسات " لويس عوض" المتتابعة، يقول: (ولنركز أولاً وقبل كل شئ على الأعمال الفنية ذاتها تكن لنا فكرة أدق مما يفعله توفيق الحكيم في هذه المرحلة...)، وهو عمل لا ينفصل عن المرحلة التي كتب فيها[١٩]؛ أي أنه مرتبط بالحياة ارتباطاً وثيقاً. وهكذا نجد تكامل النظرية النقدية تكاملاً نابعاً من فهم حقيقي للنظرية الشعرية بعناصرها الأربعة: المبدع، والنص، والمتلقي، والعالم الخارجي، الذي تم تحديده بالحياة الإنسانية في الخطاب النقدي عند"لويس عوض".

ـ التضمين:

عندما يعيش شاعر في زمن واحد مع كبار شعراء جيله لا يستطيع أن يـــجزم بضمير مستريح أن لغته، أو لون تفكيره لم يتشكلا إطلاقاً بقراءاته المتواصلة للمؤلفات التي أنتجتها تلك الأذهان الجبارة [٢٠]؛ لذا لا يعد التضمين ترجمة، ولا اقتباساً، بل تأليف، إبداع؛ إذا حمل العمل الأدبي نفس المبدع، يقول " لويس عوض": (مهما كان عزيز أباظة قد استعار هذه الفكرة أو تلك، أو تأثر بهذه الحادثة أو الصورة أو الخلجة أو النبرة أو بغيرها من عمل شكسبير..، فالعمل لاشك عمله؛ لأن الشعر لاشك شعره..، ولأن ما في هذا العمل الأدبي مـــن الدرامـــا لا يقاس إلى ما فيه من شعر) [٢١]، و هذا يعـــني أن التضمـــين أن

١٨ - شلي. بروميثيوس طليقاً. ٤٤ .

١٩ – لويس عوض. الثورة والأدب. ٤٠.

٢٠ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٨٦.

٢١ – لويس عوض. دراسات عربية وغربية (القاهرة:دار المعارف بمصر،١٩٦٥م)٩١

لا يقلد الشاعر تكنيك شاعر آخر، بل يتمثله، ويحتويه، ويغتذي به بطريقة " الأوسموز" أو الانتشار الغشائي؛ وبذلك يخلق لنا الشاعر شيئاً جديداً [٢٢].

وقد يكون التضمين صيغة أخرى من كلام آخر، يقول " لويس عوض " في تعليقه على قول "صلاح عبد الصبور" (فقد أردنا أن نرى أوسع من أحدا قنا...): فنكبة الإنسان أنه يريد أن يرى أوسع من حدقته، أو باختصار: إنه يريد المعرفة المحرمة على الإنسان. ومَنْ يتأمل هذا الكلام يجد أنه صيغة أخرى من سفر التكوين في التوراة ...[٢٣]؛ وبذلك لا يبتعد مفهوم التضمين في الرؤية النقدية عند " لويس عوض" عن مفهوم التناص في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

ـــ الشكل والمضمون:

هناك فصل بين الشكل والمضمون في الأعمال النقدية الأولى عند " لويس عوض"، ففي الوقت الذي ينتصر فيه هوراس لجمال الصورة على حساب جمال المادة[٢٤]، نجد ناقدنا يميل إلى تفضيل المضمون، ويركز على سمة التحليل القيمي أو المضموني تركيزاً لا يخرج عن إطار الرؤية النقدية الاجتماعية الواضحة التي طرحها في مقدمات ترجماته الأولى، فهو في مقدمة (بروميثيوس طليقاً) يعتمد في تحليله للعلاقة بين الفن والطبقة أو الوضع الاجتماعي على سلم القيم التي أفرزتها الطبقة البورجوازية في مختلف ميادين الحياة بما فيها الأدب. وحتى في تحليله للنصوص الأدبية نجده أيضاً يركز على هذه القيم، أو ما يمكن أن نسميه بالمضمون، فيما عدا إشارة وحيدة للتشكيل أو التجنيس، تأتي في سياق محاولته تفسير سيادة نوع أدبي مثل النثر في إنجلترا في العصر الأوغسطي، يقول " لويس عوض": (ظهر النثر الفني في إنجلترا بمجيء العصر الأوغسطي فنضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولما يأت ذلك مصادفة، وإنما جاء متمشياً

---

٢٢ – ينظر: لويس عوض.الثورة والأدب. ٥٨ ـــ ٥٩.

٢٣ – ينظر: لويس عوض.الثورة والأدب. ١٠٩ .

٢٤– ينظر: هوراس. فن الشعر. ١٠٢. ـــ شلي. بروميثيوس طليقاً. ٨٦ .

مع روح العصر. الخيال النشيط والعواطف القوية وحرية الخلق هي أركان الشعر، وهي جميعاً عناصر لا تتأتى في عصور الاستقرار، ولا تليق بمجتمع رائده الاعتدال، ومثله الأعلى جنتلمان تشسترفيلد، فإن ظهرت في الناس وجب قمعها حالاً؛ لأنها تهدد النظام القائم، وإن ظهرت في الشعر وجب نقدها في قسوة؛ لأنها لا تتفق مع الجنتلة التي تسود الأرستقراطية. لهذا ظهر النثر كأداة* للتعبير، وحل محل الشعر في كثير من الأحوال؛ لأن النثر لا يتسع لخيال كبير، ولا لعاطفة هائلة) (٢٥).

فـ " لويس عوض" ممن يميلون إلى المضمون، يقول مؤكداً ذلك في المقارنة بينه وبين "محمد مندور": (وكان ذكاؤه ذكاء تحليلياً قاطعاً كالنصل الماضي، يفتت كليات الحياة إلى جزئيات صغيرة ناصعة واضحة للعين المجردة بملكته في التحليل، وكان إدراكي إدراكاً تركيبياً، لا أرى الشيء واضحاً إلا على البعد، ويلف كل شئ بضباب المطلقات والمقولات الكلية، وكان يقدم القيم الجمالية، وكنت أقدم المضمون على كل جمال، ومندور هو الذي عمق إحساسي بالجمال، وقوى التفاتي إلى الجانب الشكلي في الآداب و الفنون، فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتاً إلـــى مادة الفن و مضمونه مني إلى صورة الفن وشكله؛ أي إلى ماذا يقول الفنان، وليس إلى كيف يقوله)(٢٦)؛ وبذلك يكون لمندور دور حاسم في تطور علاقة الشكل بالمضمون في الخطاب النقدي عند " لويس عوض".

إن المطلقات والمقولات الكلية؛ أي الفلسفة تكاد تساوي المضمون، في حين أن الشكل أو القيم الجمالية تساوي الجزئيات الناصعة الواضحة للعين المجردة. وهنا نكتشف أن المضمون لديه ليس إلا القـيم الفكرية المجردة أو الفلســفة أو رؤية العالم؛ و بذلك يكون

---

* هكذا وردت في المقبوس.

٢٥ – شلي. بروميثيوس طليقاً. ١٥ ــ ١٦. وينظر: د.سيد البحراوي. البحث عن منهج في النقد العربي الحديث. ٧٦.

٢٦ – لويس عوض. الثورة و الأدب. ٨ ــ ١١ وينظر: د. سيد البحراوي.البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. ٧٧ .

" لويس عوض" واحداً من النقاد الذين أعطوا الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل، مع أنه لم يعط أدنى اهتمام أو إشارة هنا للشكل [٢٧].

وانطلاقاً من ربط تطور الأدب بتطور الحياة؛ لتطور مضمون الأدب بتطور هذه الحياة، كشف " لويس عوض " عن صدع كبير بين صورة الحياة ومضمونها؛ أي بين شكلها ومضمونها، فالتفت إلى ضرورة تجديد الشكل؛ ليتماشى مع المضمون الجديد، مؤكداً أن أدبنا وفننا أصبحا شكلاً بلا مضمون، وانفصلت صورة الأدب عن مادته، كما انفصلت قوالب الفن عن محتواها وبهذا الانفصال بدأت فترة المخاض العظيم، وكانت غاية الغايات في هذا الاختمار الجديد هي تجديد صورة الحياة وهيكلها في النظم والقوانين والأدب والفن بما يساير مضمونها الجديد، فيزول الصدع بين شكل الحياة ومضمونها؛[٢٨] وبذلك تطورت الرؤية النقدية عند " لويس عوض"، فرفض الفصل بين الشكل والمضمون؛ ليؤكد أن العلاقة بينهما علاقة جدلية لا تنفصم عراها، الأمر الذي دفعه إلى اتخاذها معياراً نقدياً للحكم على القضايا النقدية النظرية والتطبيقية، يقول في نقده للمدارس المادية والمثالية، التي تشتط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها، أو تشتط فتجعل من الأدب والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة الروحية وحدها (ووجه الخطر في هذه المدارس أنها تبسط الحياة أكثر مما ينبغي، وتفصم الوحدة الأصيلة القائمة بين الروح والمادة، بين المثال والوجود، بين الشكل والمضمون، بين صورة الحياة ومحتواها) [٢٩].

كذلك ركز ناقدنا في تحديده للاشتراكية بمفهومها الإنساني على الوحدة العضوية؛ لأن هذه الاشتراكية تنظر دائماً إلى الأمام مهما تلفتت إلى الوراء بين الحين والحين، وتجد دائماً إطاراً واحداً تؤلف فيه بين الفرد والجماعة، وبين الذات والموضوع، وبين الروح والمادة، وبين صورة الفن ومحتواه[٣٠].

---

٢٧ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٧.

٢٨ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ١٥٠–١٥٩ .

٢٩ – لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ١٠.

٣٠ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٣٢.

فناقدنا يدعو إلى الوحدة الوظيفية بين الشكل والمحتوى، أو بين الروح والمادة، أو المادة والفكر؛ ليتم للبناء تكامله الوظيفي بالعلاقة العضوية التي تجمع بينهما[٣١].

ولا يختلف الأمر في مجال الدراسات التطبيقية؛ لتكرر الدعوة إلى وحدة القصيدة، بإقرار العلاقة العضوية بين الأدب ومضمونه، وارتباط هذه العلاقة بالحياة نفسها؛ لأن موضوع عودة التحام الشكل بالمضمون قد حل حلاً طبيعياً بثورة أصيلة على شكلية العهد البائد[٣٢].

أما اتخاذ هذه العلاقة معيارا للحكم على العمل الفني نفسه، فنجده في مواضع متعددة، منها حكمه على قصيدة (أنشودة المطر) للسياب بأنها من أعذب ما ظهر في الشعر العربي قديمه وحديثه مبنى ومعنى[٣٣]، ومنها تعليله لظاهرة الاختلاف في المستوى في شعر الرومانسيين في كافة الآداب لقلة احتفائهم بالشكل لحساب المضمون[٣٤]؛ وبذلك أصبحت قضية الشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة في الرؤية النقدية عند " لويس عوض".

ـ الالتزام:

يحدد " لويس عوض" مفهوم الالتزام بقوله: (الحب العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهاد في سبيل شئ من الأشياء، و البغض العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهاد ضد شيء من الأشياء، وهذا هو معنى الالتزام)[٣٥]، هذا الالتزام لا يتحدد بانتماء الأديب لحزب سياسي، بل يمكن أن يكون الكاتب كاتباً سياسياً، ملتزماً بقضايا الفكر السياسي و الاجتماعي من غير أن ينتمي لأي حزب سياسي؛ وبذلك يكون كاتباً ملتزماً بحضوره

٣١ – ينظر: لويس عوض، دراسات عربية وغربية. ١٦١ ــ١٦٢ والاشتراكية والأدب. ٥٤

٣٢ – ينظر: لويس عوض.الثورة والأدب. ١٥٩–١٦١،و ١٩٩.

٣٣ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٩ .

٣٤ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٨.

٣٥ – لويس عوض. الحرية ونقد الحرية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م) ١٤٨.

بالكلمة والموقف في كل معارك بلده[٣٦]، مبتعداً عن الإسقاط المباشر، حتى لا تأتي بعض قصائده الكفاحية فجة، أقرب ما تكون إلى المنشورات السياسية منها إلى الفن والأدب[٣٧].

ولا يتحقق الالتزام بقضايا الإنسان المعاصر على مستوى الدفاع الفكري و الأدبي و الفني، بل يتحقق على مستوى الكفاح العملي، الذي يدفع صاحبه إلى حمل السلاح، وإراقة الدماء في سبيل المبدأ، هنا يكون ارتباط الفكر والفعل فلسفة ومنهجاً في آن واحد[٣٨].

فالالتزام، إذن، هو أن يدافع المفكر والكاتب و الفنان، طوال حياته بالكلمة و بالفعل عن شيء يسميه شرف الإنسان، وكرامة الإنسان لا داخل المجتمع الإنساني فحسب، بل أمام المجهول، و أمام مصيره الغامض، وأمام القوى الرهيبة التي تحكم هذا الكون ومافيه[٣٩].

وأدب الالتزام هو أن يرتبط الأديب بقضايا عصره، لا أن يكون أدباً اجتماعياً محدود القيمة، كأن يكون مرآة للأحداث[٤٠]؛ وبذلك ينبع الالتزام عند " لويس عوض" من داخل النفس، بينما يأتي الإلزام من خارجها[٤١]؛ لأنه يفرض فرضاً.

ــ القدماء والمحدثون:

ربط " لويس عوض" حضور ظاهرة القدماء والمحدثين في آداب الأمم كلها بارتباطها الوثيق بالحياة والمجتمع وتطورهما، فـ (مادامت الحياة تتغير، ومادام المجتمع يختلف من عصر إلى عصر في أشكاله وتركيبه الداخلي، فالجدل حول القديم والحديث قائم. هو بمثابة* التعبير الفكري للصراع الدائم بين قوى الشد، وقوى الدفع في المجتمع والحياة. نجد

٣٦ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٢ ــ ٧٣ .
٣٧ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٦٥.
٣٨ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٨٨ ــ ٨٩.
٣٩ – المصدر السابق نفسه. ٩٠.
٤٠ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٩٧.
٤١ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٢٨٩ ــ ٢٩٠.
* هكذا وردت، والصواب بمترلة.

هذه الظاهرة أوضح ما تكون في تلك الفترات من تاريخ الفكر الإنساني التي نسميها فترات الانتقال وهي كثيرة)[٤٢].

و" لويس عوض" من مؤيدي المحدثين؛ لامتلاكهم ناصية الحرية، ومن مؤيدي الأدب الجديد؛ لقيامه على الخلق والابتكار؛ لذلك لم يعترف بأصول الدراما الكلاسيكية التى وضعها أرسطو وهوراس؛ لأنها قواعد لا لزوم لها، وقيود من صنع الخيال الضيق، والمنطق الطائش، شأنه في ذلك شأنه شكسبير الذي نقض أصول الدراما الكلاسيكية كلها، وأنتج مسرحيات لا تلتقي ومسرحيات القدامى في نقطة واحدة، فجاء إنتاجه أعلى وأعلى من أن يرقى إليه إنتاج؛ لامتلاكه ناصية الحرية [٤٣].

من هنا يمكننا أن نقول: إن المسرح العالي، المسرح الذي لا يقل علواً عن مسرح الأقدمين قد ينهض على أسس مضادة لما ذهب إليه هوراس؛ أي أنه ينهض على أسس مضادة لأصول الدراما الكلاسيكية؛ أسس حديثة تصلها بالمسرح صلة جوهرية واحدة، وناموس لا يسري على شيء؛ لأنه هابط من السماء، لا مشتق من طبائع الأشياء[٤٤].

فـ " لويس عوض" من مؤيدي التجديد، والحداثة، والتطور في الفكر والعلم والأدب، وفي كل أسلوب جديد من أساليب الحياة؛ لإيمانه بحرية الإبداع، ورفضه مصادرة الفكر والفن والأدب، مؤكداً ضرورة الحوار، وتعدد الأصوات بين الأجيال[٤٥]؛ لأن خصوبة الحياة من تناقضها، ولأن الانسجام الأعلى القائم على تعدد الأصوات وذوبانها في نشيد هارموني فني، أرقى من الوحدة الفقيرة القائمة على الصوت المنفرد، وهذا أمر لا يتم إلا باحتضان فنّ اليوم وفنّ الأمس وفنّ الغد، كما تحتضن الأمّ الرؤوم كل أبنائها، فتجعل من صراع الأجيال صراعاً مثمراً، يندمج في الخير الأعلى، وتذوب فيه المتناقضات بصراع الأجيال صراعاً مثمراً، يندمج في الخير الأعلى، وتذوب فيه كل المتناقضات [٤٦].

---

٤٢ – هوراس. فن الشعر. ٣٣.

٤٣ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٩ ـــ ٧٣. ـــ لويس عوض. الثورة و الأدب. ١٦٣.

٤٤ – ينظر: هوراس. فن الشعر. ٧٤.

٤٥ – ينظر: لويس عوض. دراسات عربية وغربية. ٩ –١٣.

٤٦ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ١٣.

وفي إطار الرؤية النقدية العامة ربط " لويس عوض" مسألة القدم والحداثة بالحياة؛ لأن (كل جيل أمين على حياته بمثل ما هو أمين على ماضيه ومستقبله. وكل جيل يرسم بنفسه صورة حياته، ويعبر بفكره عن مادة وجدانه، ويعالج مشكلاته بالكلمة، وباللون وباللحن وبالحركة، وحتى بالحجر الأصمّ فيما يقيم من عمائر، وينحت من تماثيل، وكل جيل يعبر بزيه و سلوكه ومواصفاته عن مضمون وجوده...) [٤٧].

وعلى الرغم من أن " لويس عوض" يناصر المحدثين على القدامى إلا أنه لا يحكم على قيمة العمل الفني بانتمائه إلى القدم أو الحداثة، بل يحكم عليه بالقيم الفنية التي يمتلكها، يقول: (اشتغل شكسبير ودرايدن ــ كما اشتغل غيرهما ــ بالقصص الشائع عن أنطونيوس وكليوباترا، فاستهدى الأول موهبته وبصيرته، واستلهم الثاني (أنماط الإغريق). نجح شكسبير "حيث" فشل درايدن، وما شكسبير غير واحد من عشرات الكتاب الخارجين على أوضاع هوراس وأرسطو الموفقين في عملهم توفيقاً يتراوح بين النجاح العادي واكتساب الخلود، وما درايدن سوى واحد من أولئك الضحايا الذين افترسهم إجلال التقليد وحرمة الأقدمين)...، (على أن فشل درايدن وماثيو أرنولد لا يفيد ثباتاً أن كل من التزم أوضاع الدراما الكلاسيكية من المتأخرين قد فشل فعلاً، أو لابد فاشل. إن كورناي وراسين وملتون قد نظموا جميعاً مآسي تقيدوا فيها بتلك الأنماط أيما تقييد، فجاء إنتاجهم سامياً يرتفع إلى مستوى شكسبير في مواضع، ويعلو عليه في مواضع، ويقصر عنه في مواضع ثالثة)[٤٨].

أما النتيجة النهائية لموقف " لويس عوض" من القديم والجديد فهي قوله: (وفي معركة القديم والجديد أنا دائماً مع الجديد. ولكني أكرر و أكــرر: أن من ليس له قديم ليس له جديد) [٤٩].

وهنا قد يسأل سائل: كيف تعامل "لويس عوض" مع هذا القديم...؟

---

٤٧ – المصدر السابق نفسه. ١٢.

٤٨ – هوراس. فن الشعر. ٧٣.

٤٩ – لويس عوض. دراسات في أدبنا الحديث (القاهرة: دار المعرفة، ط١، ١٩٦١م) ٧.

لقد دعا " لويس عوض" إلى تمجيد تراث الماضي إن كان خصباً، ودعا إلى الثورة عليه إن كان مجدباً عقيماً[٥٠]، وهذا يعني أن ناقدنا قد توقف عند ضرورة التراث، وضرورة تجديده، داعياً إلى (ضرورة قيامنا بغربلة تراثنا من القيم والحساسيات لمعرفة ما هو فاسد منها، فينبغي نبذه أو تطويره، و ما هو سليم فينبغي الحفاظ عليه من كل غزو أو عدوان، بل وينبغي العمل على تدعيمه)[٥١]؛ وبذلك يكون الناقد قد دعا إلى غربلة التراث لتسليط الضوء على الإيجابيات، وتجاوز السلبيات.

ـ ثانياً:المنهج النقدي عند " لويس عوض":

حاول " لويس عوض" بناء منهج في البحث، يمكننا أن نصنفه في باب الدراسات الواقعية الاجتماعية، ابتداء من المقدمات النظرية لترجماته الأولى، وهي مقدمات تحدد ملامح رؤية نقدية واضحة، فتحت المجال واسعاً أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه سواء أكان هذا الواقع اقتصادياً أم اجتماعياً أم حضارياً؛ وبذلك يكون الأدب انعكاساً لما في الواقع من رؤى و صراعات، يقول " لـــويس عوض" في مقدمة (بروميثيوس طليقاً) التي تعد أوسع دراسة تاريخية واجتماعية للرومانسية:[٥٢] (لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس، ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى إليها شلي على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي. قال مستر ف.ج. فيشر أستاذ الاقتصاد بلندن: "لم يكن محض مصادفة أن الانقلاب الصناعي ظهر مع ظهور القصة، وحدث مع حدوث الانتقال من الأدب الكلاسي إلى الأدب الرومانسي، و القصة والأدب الرومانسي عامة هما في جوهرهما نوعان من أنواع الفن البورجوازي". هذا هو الوضع العلمي لقول الناقد الكبير لسلي ستيفن في وصف الأدب الإنجـــليزي في عصر " الثورة الفرنسية " إن طابـــع الأدب المعاصر قد تشكل في

٥٠ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٥٩.

٥١ – لويس عوض. دراسات عربية وغربية. ١٦٠ وينظر: لويس عوض. دراسات في أدبنا الحديث. ٧.

٥٢ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ١ –٧٨.

مجموعه تبعاً للحـــالة الاجتماعية في الطبقة التي كـــتبت ذلك الأدب، وكتب ذلك الأدب لها)[٥٣].

فـــ" لويس عوض" في مرحلة أولى ربط فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن بدراسة الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس، كما ربط فهم المدارس الرومانسية بحالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي، وتشكل الأدب تبعاً للحالة الاجتماعية التي كتبت ذلك الأدب، وكتب ذلك الأدب لها، وهذا يعني أنه ربط تفسير الظاهرة الأدبية بالحياة الاجتماعية، بل بالوضع الاقتصادي بالتحديد، كما ربط بين الطبقة البورجوازية؛ الطبقة الجديدة والأدب الجديد. فالرومانسية (هي التعبير الأدبي عن الحركة البورجوازية)[٥٤]؛ أي أنها التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة، وهذا أمر تطلب عدم فصل الحركة الرومانسية عن سياقها التاريخي؛ لأن هذا الفصل (خطأ عظيم يتورط فيه بعض المؤرخين والنقاد. وهو خطأ، لأنه يركز اهتمامنا على المظاهر الجزئية في الحركة دون طبيعتها العامة)[٥٥]؛ لذلك (لم يكن مصادفة أن تتعاصر الثورة الرومانسية والثورة الفرنسية. كما أن الثورة الفرنسية كانت التعبير السياسي عن إرادة الطبقة المتوسطة في صراعها مع طبقة الأشراف، كذلك كانت الثورة الرومانسية التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة. وكما أن برنامج الثورة الفرنسية كان هدم النظم السياسية والاقتصادية التي قام عليها المجتمع الأرستقراطي في القرن الثامن عشر، كذلك كان برنامج الثورة الرومانسية هدم الأصول الفكرية و الفنية للأدب الأرستقراطي في القرن الثامن عشر) [٥٦].

فالقيم الجديدة للطبقة الجديدة هي القيم نفسها التي يكشف عنها أدبها كما تمثل في المدرسة الرومانـــسية. ونوافق "سيد البـــحراوي" فـــي قوله: (إن هذا الـــتحليل هو، فيما

٥٣ ــ شلي. بروميثيوس طليقاً. ١.

٥٤ ــ ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٢

٥٥ ــ ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٢.

٥٦ ــ شلي. بروميثيوس طليقاً. ٥٢ ــ ٥٣.

* هكذا وردت.

أعلم، أول تقديم حقيقي للفهم الطبقي للأدب، و الفن والفكر في النقد العربي الحديث، ولولا أنه كان مطبقاً على الأدب الإنجليزي لكان أكثر خطورة من كثير من المقالات التي كتبت في نفس فترته*، أو بعدها بقليل، واستطاعت أن تنقل هذا الفهم (الماركسي) إلى الأدب العربي، وتفهم هذا الأخير وتنقده على أساس هذا المنهج الجديد، والذي كان تجاوزاً واضحاً لربط الأدب بالحياة، بالمجتمع الذي قدمه طه حسين وجيله منذ بداية القرن؛ لأنهم كانوا يعطون لهذا المجتمع معنى وضعياً يحصره في نطاق العصر والجنس والبيئة دون الأساس المادي الاقتصادي المعلن في تفسير لويس عوض ومَنْ تلوه)[٥٧].

هذا التحليل دفع " لويس عوض" إلى الكلام على طبيعة العصر الذي أنجب الشعراء، قبل الكلام على خصائص الشعراء؛ لتظهر بذلك (الصلة بين الشاعر وعصره واضحة للعيان)[٥٨] كما دفعه إلى ربط ظهور (النثر الفني في إنجلترا بمجيء العصر الأوغسطي، فنضج قرب منتهاه، بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني، ولم يأت ذلك مصادفة، وإنما جاء متمشياً مع روح العصر)[٥٩]، كما دفعه إلى تفسير الأعمال الفنية في ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، يقول: (والنقد التأثري يغلق أمامنا باب تفسير الأعمال الفنية على* ضوء سير أصحابها، أو على ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، كأنما العمل الفني يولد في فراغ تام، بل ويولد من لا شيء غير إحساسات اللحظة التي يعيش فيها الفنان)[٦٠].

بناء على ذلك ربط " لويس عوض"، في حديثه عن تاريخ الآداب الأوربية بين تشابه حال الأدب في عصرين: العصر الأوغسطي الأول بروما إبان النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد وما يليه بقليل، والعصر الأوغسطي الجديد بإنجلترا وفرنسا في النصف الثاني

٥٧ – د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. ٧٥.
٥٨ – شلي. بروميثيوس طليقاً. ٢.
٥٩ – المصدر السابق نفسه. ١٥.
* – هكذا وردت، والصواب في ضوء.
٦٠ – لويس عوض. الاشتراكية والأدب.١٣ .

من القرن السابع عشر وما يليه بقليل، وتشابه الصفات المميزة للمجتمع إلى حد بعيد[٦١].

ويرى "عبد الرحمن أبو عوف " في مقالة بعنوان: (أقنعة المعلم العاشر: لويس عوض بين الحضور والغياب)، (أن لويس عوض قد غالى في التفسير الميكانيكي والالتزام بمبادئ المادية التاريخية في فهم المذهب الأدبي، والبنية الأدبية،وأهمل الجانب الجدلي، وأوقعه هذا في تفسير آلي أغفل فيه خصوصية لغة الأدب وذاتية المبدع، وأن " لويس عوض" أغفل المادية الجدلية التي تأخذ في الاعتبار علاقات التأثير والتأثر بين البناء التحتي للمجتمع وأسسه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، و البناء الفوقي، ومنه النشاط الإبداعي الذي يشمل بجانب انعكاسه للزمن الحاضر على بقايا صور الماضي ومعتقداته وتراثه الأسطوري) [٦٢].

لكننا نجد أن " لويس عوض" لم يغفل المادية الجدلية التي تأخذ في الاعتبار علاقات التأثير والتأثر بين البناء التحتي للمجتمع، والبناء الفوقي؛ لأنه حدد الوظيفة الرئيسة للشعر بقيادة الفكر ــ كما وجدنا ــ في تحديدنا لوظائف الشعر[٦٣].

ويقول " لويس عوض" في حديثه عن المدرسة الاشتراكية الثورية التي تؤمن بنوع واحد من الأدب والفن و الفكر هو الأدب البروليتاري، و الفن البروليتاري، و الفكر البروليتاري؛ أي أدب الطبقة العاملة وفنها وفكرها: هذا أمر يترتب عليه أمران: أولهما: أن العدو الأول لهذه المدرسة (وعدو الطبقة العاملة هو"الفكر المجرد"، وثانيهما: أن الكاتب أو الفنان أو المثقف لا مقام له في ريادة المجتمع، أو في قيادة الطبقة العاملة، التي ينبغي أن تسلم لها مقاليد قيادة نفسها بنفسها وبأدبها وبفنها وبثقافتها)[٦٤]، مؤكداً أن (حصر القوامة على الفن والعلم والثقافة والفكر في البروليتاريا أو في الطبقة العاملة

٦١ – ينظر: هوراس. فن الشعر. ٣٤.

٦٢ – عبد الرحمن أبو عوف. " أقنعة المعلم العاشر، لويس عوض بين الحضور والغياب ". " مجلة (الثقافة الجديدة ع ٧٤ " (نوفمبر ١٩٩٤م) ٢٠.

٦٣ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٥٩.

٦٤ – لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ٤١ ــ ٤٢.

نظرية تعسفية افتراضية، وربما غيبية أيضاً، تقوم على الاعتقاد، بأنه لا فطرة ولا سلامة ولا خصوبة ولا ذكاء ولا مصالح و لا اعتبار إلا للطبقة العاملة)[٦٥].

ولقد تجاوز " لويس عوض" هذا التحديد في نقده للمدرسة الحتمية الاقتصادية، أو الجبر التاريخي، التي تفترض أن الأدب والفن والفكر، بل والعلم أيضاً هي ثمرة الاقتصاد ولا شيء غير الاقتصاد، مؤكداً أن القول (بأن الأدب والفن والفكر تتأثر كلها إلى حد بعيد بالأوضاع الاقتصادية و المادية وبالتطور الاقتصادي والمادي قول صائب لا جدال في ذلك...، ولكن القول بأن* الأدب والفن والفكر هي مجرد تعبيرات عن الأوضاع الاقتصادية والمادية وعن التطور الاقتصادي و المادي قول فيه شطط كبير؛ لأنه يرتكز على ذلك الشطط الفلسفي الأكبر في ماركس وإنجلز اللذين يجعلان من الفكر نفسه مجرد وظيفة من وظائف المادة)[٦٦]. وهذا يعني أن العلوم والفنون والآداب ومختلف الفلسفات ليست مجرد تعبيرات طبيعية عن التطورات المادية والاقتصادية عبر التاريخ، بل هي تعبير عن الحياة كلها[٦٧]؛ لأن ناقدنا يفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع، لا لأنه يستهين بالمجتمع أو يلتمس التعمية في شيء مجرد هو الحياة، ولكن لأن الحياة شيء أعم من المجتمع وشامل له، علماً أنه ليس من الخير أن نطرح من حساباتنا أي فلسفة اجتماعية نقيمها بالفكر أو بالفعل، و إنما الخير كل الخير أن نعترف بالفكر، ونضعه في مكانه الصحيح الطبيعي من إطار المجتمع العظيم، بحيث لا يخرج الفرد بفرديته خروج الجزء من الكل، ويشط عن مجاله الشرعي فيخرب المجتمع ويتابع قائلاً: بهذا تكون دعوة الأدب للحياة الحياة الإنسانية، كما حددها " لويس عوض" [٦٨].

أما الخصوصية التي تميز الخطاب النقدي عند " لويس عوض "فهي أن منهجه ثمرة رؤية فلسفية، قوامها التركيب لا التحليل؛ ذلك لأن إدراكه إدراك تركيبي، فلا يرى الشيء

---

٦٥ ــ المصدر السابق نفسه. ٤٣.

* ــ هكذا وردت، والصواب: إن.

٦٦ ــ لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ٤٦.

٦٧ ــ ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٢٩٢.

٦٨ ــ ينظر: لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ٨.

واضحاً إلا على البعد، ويلف كل شيء بضباب المطلقات والمقولات الكلية[٦٩]، وهذا يعني أنه اعتمد في دراساته على الفهم والتأمل؛ لأنهما أساس مهم للتعامل مع الفن بشكل عام؛ أي أنهما أساس المعرفة، يقول مقدماً هذا الأساس على الصمّ: (تعلمت فيما بعد ــ حين تعلمت أننا نقرأ الكتب لننساها ــ أن مكتبة العالم أو الكاتب هي ذاكرته، إن كانت وافية ومرتبة، وإن المثل العربي القديم "لا خير في علم يعبر معك البحر"، (أي داخل دماغك) مثل مضلل؛ لأنه يشجع الصم، ويقدمه على الفهم التأمل)[٧٠]؛ وبذلك يكون " لويس عوض" قد سعى مع غيره من النقاد إلى تطوير بذور العقلانية بضرورة الاحتكام للعقل، و تأسيس صرح شامخ للمنهجية، والجدية، والبحث المتقصي الخلاق، فأرسى دعائم مجموعة من البديهيات الأساسية مثل: حرية الكلمة، والفكر، والتعبير، وحرية البحث، و مشروعية الشك في المسلمات السابقة كلها، والدعوة إلى الحوار الحر بين الناس بلغة العقل والإقناع، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول العلم[٧١]، علما أن حرية التعبير التي دعا إليها " لويس عوض " لا تقتصر على الخلق الأدبي، بل تتجاوزه إلى النقد بقوله: (فالخلق بالأدب والفن كان وسيكون دائماً أداة الإنسان في نقد الحياة، وتكوين الحياة، والنقد بالفكر والمعرفة كان وسيكون دائماً أداة الإنسان في نقد النقد، وتصحيح القيم، وغربلة الصالح من الطالح...)[٧٢]. وترتبط هذه الحرية بالرؤية النقدية عند " عوض"؛ أي أنها ترتبط بالحياة الإنسانية، كما ترتبط بحضارة الإنسان؛ إذ لا حضارة لبني الإنسان ــ برأي ناقدنا ــ إلا بالحفاظ على حرية الفكر والتعبير.

ــ خاتمة واستنتاجات:

وهكذا نجد أن المفاهيم النقدية في الخطاب النقدي عند " لويس عوض" سواء أكانت مرتبطة بقضايا الفنون: الشعر والشاعر، والدراما، والتضمين، والشكل والمضمون أم

---

٦٩ – ينظر:لويس عوض. الثورة والأدب. ٨ ــ ٩.

٧٠ – لويس عوض. الحرية ونقد الحرية. ٧.

٧١ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٦ .

٧٢ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٢٨٩.

منبثقة من الحديث عن المنهج وإجراءاته: الفنّ للحياة، والأدب للحياة، والأدب في سبيل الحياة، والأدب للإنسانية، والأدب الهادف، والأدب الاشتراكي، والالتزام هي مفاهيم ناتجة عن ربط الأدب بالحياة ماهية ووظيفة.

أما الاستنتاجات فأهمها أن الناقد واحد من النقاد الذين سعوا إلى بلورة العقلانية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، داعياً إلى الحرية الكلية التي لا تتجزأ في الإبداع والنقد: حرية الكلمة، والفكر، والتعبير، وحرية البحث، ومشروعية الشك في المسلمات السابقة كلها، والدعوة إلى الحوار الحر بين الناس بلغة العقل والإقناع، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول العلم؛ لأن الأدب نقد للحياة، ولأن النقد بالفكر والمعرفة أداة الإنسان في نقد النقد، وتصحيح القيم، وغربلة الصالح من الطالح. علماً أن هذه الحرية مرتبطة بالرؤية النقدية لدى الناقد؛ أي أنها ترتبط بالحياة الإنسانية، وبحضارة الإنسان؛ إذ لا حضارة لبني الإنسان إلا بالحفاظ على حرية الفكر والتعبير وحقوق الإنسان كلها؛ وبذلك تكون الرؤية النقدية عند " لويس عوض" قد خرجت عن رؤية المنهج الاجتماعي الذي يحصر الرؤية النقدية بالسياقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؛ لارتباطها بالحياة الإنسانية والحضارية عامة.

المصادر والمراجع:

١ ــ أبو عوف، عبد الرحمن، *أقنعة المعلم العاشرلويس عوض بين الحضور والغياب*، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد٧٤، نوفمبر ١٩٩٤م.

٢ ــ البحراوي، سيد، *البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث*، دارشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٣م.

٣ــ شلي، بروميثيوس طليقاً، *ترجمة لويس عوض*، الناشرمكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧ م.

٤ــ عوض، لويس، *الثورة والأدب*، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة، ١٩٦٧م.
٥ــ عوض، لويس، *الحرية ونقد الحرية*، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.
٦ــ عوض، لويس، *دراسات عربية وغربية*، دارالمعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥م.
٧ــ عوض، لويس، *دراسات في أدبنا الحديث*، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦١م.
٨ــ عوض، لويس، *الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى*، منشورات دار الآداب مطبعة دار الكتب، بيروت، ط١، يناير ١٩٦٣م.
٩ــ هوراس، *فن الشعر*، ترجمة، لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠م.

مجلة دراسات فى اللّغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد ١، ربيع ١٣٨٩ هـ ش، ٢٠١٠ م

فاعلية التحليل البلاغي
في النقد الفني

الدكتورة ابتسام أحمد حمدان *

ملخص:

إن التباعد بين النقد والبلاغة كان السبب الرئيس فيما نراه من فقر منهجي، وفوضى نقدية، فصار لزاماً السعي إلى تأسيس حركة نقدية مثمرة، تقوم على رؤية منهجية واضحة، لا تكتفي بنتائج التلاقح بين النقد والبلاغة، وإنما تستفيد أيضاً من كل ما قدمته العلوم الإنسانية في مجالاتها المختلفة.

وفي هذا البحث، نحاول إلقاء الضوء على أهمية التحليل اللغوي البلاغي في إغناء العملية النقدية، لتكون أداة أساسية في الكشف عن محاور الجمال الفني في النص الأدبي، مما يؤدي إلى دفع عجلة تطور الأدب، انطلاقاً من معالجة مادته الخام، كأساس لمنهج نقدي سليم.

كلمات مفتاحية : التحليل – النقدي – الإيقاع – الحركة الفنية – التجربة الأدبية

المقدمة

الفن عمليةٌ تتوازن فيها مجموعة الدوافع الذهنية والانفعالات النفسية التي تثيرها تجارب الحياة في الإنسان، وذلك حين يصطدم بما يولّد في أعماق نفسه حركة مضطربة تحتاج إلى إعادة تنظيم. عندئذٍ تبدأ قدراته العقلية والشعورية بالعمل لضبط معطيات التجربة الإنسانية بما يوافق رؤاه وتوجّهاته الفكرية والنفسية، وهذا هو السرُّ

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية

في الحيوية التي يمتلكها الفن، والتي تنعكس على نفس المتلقي ووجدانه في لحظة التلقي. وكلما كان الموقف أكثر تعقيداً أو أكثر غرابة، كانت ردات الفعل الإبداعي أكثر غنىً وأتم تيقظاً، ويكون السلوك الناتج عندئذٍ تنسيقاً بين العناصر المتباينة الداخلة في حيز التجربة الفنية.

أهمية البحث

مما يورث الأسف الشديد، أن هناك دراسات[1] لا تزال تنظر إلى الدرس البلاغي بعين الشك في قدرته على سبر تلافيف النص، وعلى تحليل جزئياته وعناصره بدقة تكشف مكامن الجمال فيه، والحقيقة أن هذا التوجه كان سبباً في تخبط النقد وضياعه، فإذا كان هذا النقد يملك زمام الحكم على النص، فإنه لن يستطيع إنجاز مهامه ما لم يجعل المعرفة اللغوية والبلاغية مرتكزاً أساساً لتحقيق هدفه.

ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث، الذي يسعى إلى تثبيت أواصر الثقة بين البلاغة والنقد.

منهجية البحث

يجمع البحث بين التوجهين النظري والتطبيقي، ليكون الثاني حجة على صحة الأول، فإذا كانت الأفكار النظرية تتبع المنهج الوصفي للظواهر والعوامل الفنية، فإن الدراسة التطبيقية تعتمد المنهج اللغوي التحليلي الفني.

البحث

تسعى الفنون جميعاً إلى تحقيق التوازن والنظام، بين الدوافع المختلفة، والمعقدة

١ – من هذه الدراسات: في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص ٣٨ وما بعدها .
– البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٦٨ وما بعدها .
– البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٧١-٢٧٢ .
– وضع أحمد حسن الزيات كتاباً في الدفاع عن البلاغة بعنوان "دفاع عن البلاغة " مطبعة الرسالة، ١٩٤٥ .

والمضطربة، التي تولدها تجارب الحياة، والفنان الذي يتميز بحدة الشعور ويقظة الإحساس، يمتلك إلى جانب ذلك قدرة عقلية واعية، تمكنه من السيطرة على هذه الانفعالات، وتمكنه كذلك من القيام بعملية التنسيق والتنظيم بين الدوافع المختلفة، ويتم تحقيق هذا الهدف من خلال بنية العمل الفني، ففيه يبلغ الفنان بالاستجابة الانفعالية أقصاها، وذلك حين تتفاعل القدرات العقلية والانفعالية، لتشكل حالةً من التوازن والانسجام، ينعكس نظامها على مسار البنية المشكِّلة للعمل الفني، مما يولد إيقاعاً متناغماً، ينجم عن تجاوب العناصر المختلفة في نسيجٍ عضويٍ متماسك، وعلى ذلك نجد أن حركة الإيقاع الفني كانت السبب في تلك القوة والحيوية التي يمتلكها الفن.(٢)

يعد النقد الفني في الأدب جزءاً من حركة نقد الفنون عموماً ، وهو يقوم على رصد الحركة الشكلية للنسيج الإبداعي من خلال ارتباطها بروح الحياة الإنسانية، وتتجلى هذه الحركة في تفاعل العناصر المكونة للعمل الإبداعي، لتكون بناء شكلياً فريداً، يَستخدمُ نقادُ الفن في وصفه ألفاظاً مثل : الانسجام، والإيقاع والتوتر (٣).

وفي الأدب تعد اللغة بأساليبها التعبيرية المختلفة أداة الفن ومادته الأولية، وحتى يكون العمل النقدي موضوعياً، لابد من الاهتمام بالأداة التعبيرية، ورصد النواحي الفنية، التي تتجلى من خلال حركة عناصره اللغوية والأسلوبية، التي ميزتها الدراسات البلاغية، فأبرزت النواحي المنتظمة والمتوازنة والمنسجمة في مكونات كلّ منها، سواءً كانت تلك العناصر مادية أم معنوية، إذ إن الوسيط في الأدب (هو اللغة بمعانيها الصريحة، وارتباطاتها، وإيحاءاتها الخيالية والانفعالية، ودلالاتها التقليدية والحضارية، وينظم هذا الوسيط في كل نوع من الأدب بوسائل شكلية كالإيقاع، وفي الشعر خاصة بالوزن والقافية)(٤)

---

٢ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ابتسام حمدان، دار القلم العربي، ط١، حلب، ١٩٩٧. ص ٢٠، وانظر : مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي و لويس عوض، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١ ص٢٥٩، وانظر : بين الفلسفة والنقد، شكري عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٠ ص٦٨ .

٣ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١. ص ٧٣١

٤ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣١ .

وعلى ذلك لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي من الزاوية الشكلية وحسب، لأنه ينطوي على مضمون ومعنى، إلا أن هذا المعنى خاص (ويخصصه ويميزه تفاعل الصور، والأفكار، والتأكيدات، والتوترات داخل بناء العمل الفني)[٥].

معنى ذلك أن النقد الفني يتناول النصوص الأدبية ليكشف عن قيمها الفنية، وعن الرموز الجمالية المتجلية فيها، ومن ثم الخروج بالأحكام النقدية، التي تمس ـــ على الأغلب ـــ الجانب الشكلي، ليصبح العمل الفني نشاطاً لغوياً جمالياً بالدرجة الأولى،لابدّ فيه من أن يمتلك الناقد الخبرة اللغوية والبلاغية، إضافة إلى الموهبة التي تجعله يمتلك القدرة على التأثر والتذوق، وهما عنصران ضروريان في عملية الإدراك الجمالي، على أن يكون الذوق مدرباً، ومؤيداً بالبراهين والعلل.

هذه القدرة لا يمكن للناقد الفني أن يمتلكها، ما لم يمتلك ذخيرة من الخبرة بالظواهر البلاغية، وطرق التعبير المختلفة، التي ميزتها دراسات أسلافنا من علماء البلاغة، إذ لا بد أنهم أدركوا ما تحمله هذه الظواهر من علاقات إيقاعية منتظمة، تعد شرطاً لازماً لانضوائها تحت مظلة الفن، ولاسيما إذا كان موقعها داخل بناء النص يشكل جزءاً من كلٍّ متناغم متناسق منسجم.

من هنا تأتي العلاقة الجدلية بين البلاغة والنقد الفني، لذا فإننا لا نعدم ملامح النقد الفني في الدراسات البلاغية القديمة [٦]، في حين نجد أن عمل الناقد الفني يتركز على ملاحظة ما تمارسه الألفاظ وحركاتها ضمن الأساليب المتنوعة والمتفاعلة لتؤلف نسيجاً إبداعيا خاصاً [٧].

ولما كانت البلاغة كما صورتها دراسات النقاد والبلاغيين القدماء، هي المسؤولة عن وصف الأساليب التعبيرية الفنية وتصنيفها، فإنها تعد الوجه الآخر للنقد، بل يمكن أن تكون علم الجمال الأدبي، الذي يضع بين يدي الناقد أدواته المادية والمعنوية، للكشف عن الأبعاد الإنسانية والفكرية والنفسية للتجربة الفنية، لذا كان على الناقد أن يحسن البحث عن الطاقات التعبيرية، ويعرف كيف يميز بين العناصر المكونة للتشكيل الفني، ومن ثم يستطيع تتبع مسار الحركة اللغوية والدلالية داخل بنية النص،

---

٥ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣٢

٦ – في الميزان الجديد : محمد مندور، ط ٢، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، دون تاريخ . ص ١٤٢ .

٧ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣٣

ليحدد مدى نجاحها في تحقيق التوازن، والانسجام، والتناغم في العمل الفني، فإذا أهمل الناقد هذا الجانب فَقَدَ عمله النقدي جزءاً مهماً من العملية النقدية، وأصبح نقده بعيداً عن الموضوعية.

ومع أن الدراسات النقدية القديمة، كانت تتناول بعض الظواهر البلاغية في النص الأدبي، إلا أنها كانت تجتزئ الظاهرة، وتسلخها من سياقها، ومن ثم تخضعها لمعايير موضوعة مسبقاً، بعيدة عن روح الموقف الوجداني، مما كان يشوه الظاهرة الفنية ويفقدها بريقها، لأنه يعمل على كسرالنظام الإيقاعي الداخلي للعمل الفني، بوصفه بنية متكاملة، تقوم على تفاعل منسجم، بين العناصر الداخلة في نسيج النص.

وإذا كان ثمة وقفات جمالية، فإنها لم تكن لتفي إلا جانباً من جوانب الدرس الجمالي[٨]، وذلك لأن الناقد القديم لم يكن يمتلك النظرة الكلية للعمل الفني، بل كان يكتفي بتناول بيت أو عدة أبيات، فإذا ما حاول تذوقها، جاء تذوقه قائماً على نوع من ردود الفعل التأثرية، التي كان يعبر عنها بعبارات غائمة وغير دقيقة الدلالة؛ بل إنه سرعان ما يتحول إلى معلم يلقي جملة من الملاحظات، والتوصيات، التي تحولت فيما بعد إلى قواعد، وسنن ينتهجها كل من أراد تسلق حرفة الأدب.

إن وحدة التجربة الشعورية التي يعيشها الفنان في لحظات الإبداع، تتولد أساساً من شعوره بالوحدة الكونية ذات النظام المتآلف والمتناغم، مما يجعله ــ لا شعورياً ــ يسعى إلى توفير أكبر قدر من هذه الوحدة، ومن هنا يصبح هاجسه اختيار الوسائل الأسلوبية التي تحقق هذه الوحدة التي تتمثل عادة في مزج جميع العناصر المكونة للعمل الأدبي لتتحرك في مسار إيقاعي فني ذي بعدين: مادي ومعنوي، فإذا كان العمل الأدبي موزوناً مقفى، تفاعلت هذه الحركة مع حركة الوزن والقافية إلى درجة الانصهار، لترتفع معها درجة الفن بقدر مستوى هذا التفاعل.

وبناء على ذلك فإن الشاعر يحتاج أكثر من غيره إلى استغلال طاقات اللغة، ليتغلب على قيود الوزن والقافية، وكي يحقق التلاؤم والانسجام نراه يخرج بتراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ليبني علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية.

---

٨ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام حمدان، ص ٨٩ .

من هنا كان لابد من إعادة النظر في منهج الدرس البلاغي، وتناوله على أنه أداة من أهم أدوات النقد الفني، والتوجه به ليصبح محوراً أساسياً لمنهجٍ فني جمـــالي، يكـــون أكثر تماساً مع مكونات الجمال في النص، من غير اللجوء إلى أحكام عاطفية تأثرية، أو عبارات غائمة، أو تصورات خارجية غامضة، فالنقد إذا ما ابتعد عـــن الـــنص – وبالتحديد عن لغته وعلاقاته الداخلية – أصبح أقل علمية وموضوعية، وأقل فائدة فـــي توصيل الإحساس بالمتعة إلى المتلقي، ذلك لأن منابع الجودة والجمال تبقى بعيدة عن متناوله، وعلى ذلك لن يكون تمثل الرؤيا الفنية والإنسانية كاملاً.

لقد كان التوجه في بعض الدراسات النقدية المعاصرة محدداً بالبحث فيمـــا وراء النص وتناوله من خلال قضايا خارجية تضيء جوانب اجتماعية أو نفسية أو فكريـــة أو سياسية... إلخ، والحقيقة أن هذه المحاور توسع دائرة النقد، وتغني آفاقـــه الدلاليـــة والفكرية، بل إنها محور مهم من محاور الدرس البلاغي، إذ تشكل مـــا يســـمى بـــــ "مقتضى الحال " أو " المقام " إلا أنها منفردة لا يمكن أن تقدم القيمة الفنية للنص، لأن المحور الأساس لدراسة الأدب يكون مغيباً ، من هنا كان لابد من العـــودة إلـــى لغـــة النص، لأننا حينئذٍ سنجد أن منهج التحليل البلاغي هو أكثر المناهج فعالية فـــي نقـــد النص و تذوقه، بل هو المفتاح الذي يكشف مغاليقه وأسراره، وذلك لأن أهم ميـــزات الدراسة التحليلية البلاغية أنها تتوغل في أعماق البنية الداخلية للنص كمرحلة أوليـــة، ثم تتدرج في التذوق اللغوي والدلالي حتى تصل بالباحث إلى دراســـة البنـــاء الفنـــي كاملاً.

ولعل توزع الدرس البلاغي على مستوياته الثلاثة : البيان الـــذي يعتمـــد آليـــات الحركة التعبيرية الخيالية، والبديع الذي يعتمد آلية التنظيم الإيقاعي علـــى المســـتوى اللفظي والمعنوي، وعلم المعاني الذي يتناول آلية التنظيم التركيبـــي علـــى مســـتوى الجملة، وعلى مستوى مجموعة الجمل داخل النص، كل ذلك يعطى الباحـــث امتـــداداً واسعاً يجول فيه وراء أدق العناصر المؤلفة للبناء الأدبي، كما يضع بين يديه مفـــاتيح الولوج إلى أعمق تلافيف النص، للكشف عن مغاليقه، بدءاً من تكويناتـــه الصـــوتية، فالصرفية، فالتركيبية، ليتداخل كل ذلك مع المستوى الدلالي، ليصل إلـــى المســـتوى الفني والجمالي.

وإذا كانت الدراسات التحليلية اللسانية، أو الأسلوبية، تعتمد التحليل اللغــوي، إلا أن بعضها يقصر أهدافه على رصد الظواهر الطاغية، وإبراز العلائق الترابطيــة التـــي تشمل جوانب شتى[٩]، وهذا ما يعرف بالتحليل البنيوي الداخلي، الذي يهــتم بقــراءة النص الإبداعي على أنه نظام قائم بذاته، تتحكم فيه قوانين العلاقــات، التـــي تقيمهـــا عناصره فيما بينها، مما يجعله يتسم بالشكلية، وبيان ذلك أن أصحاب النهج التحــويلي يرون أن الظواهر اللغوية تنضبط من حيث المبدأ بشروط نحوية خالصة قابلة للتشكيل على نحو محكم، وأن العوامل غير النحوية مما يلابس النحو و يتداخل معه، كعقيــدة المتكلم ونظرته إلى العالم الذي يعيش فيه، والظروف المحيطة بالحدث الكلامي، كــل ذلك لا يؤدي إلا أدواراً فرعية في تشكيل المستويات المتفاوتة لأصولية الجملة. ومـــن هنا اعتقد أصحاب المدرسة التحويلية أن التفسير غير النحوي خطيئة لا يجوز لنـــا أن نقترفها، وأن العوامل غير النحوية مما لا يمكن تشكيله بإحكام، قليلة الأهمية [١٠].

أما الوظيفيون فيجعلون وكدهم أن يظهروا أن وجوهاً عريضة من الظواهراللغوية، تحكمها من حيــث المبدأ عوامل غير نحوية، وهم يســـتشرفون درس المـــعطيات اللغوية من أجل اكتشاف العوامل المختلفة وفهرستها، سواء على مستوى الدلالــة، أو على مستوى النحو، أو على مستوى مواقف الخطاب ومقاصد الاستعمال[١١].

هذه الشكلية هي التي جعلت مثل هذه المناهج تتعرض للنقد، ولاسيما من بعض المدارس الأدبية، فالرمزية التي اعتادت النظر إلى النص على أنه رمز لما استسرّ من خواطر، لم تستطع التكيف مع مادية المنهج الشكلي، وكذلك الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي نظرت إلى الثقافة على أنها (حركة الروح) وليست مجرد مجموعة من النصوص، أما علماء الاجتماع، فقد رأوا في انكفاء الشكليين على النص رذيلة

٩- السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، جان كلود جيرو ص٢١٣ تحقيق رشيد بن مالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد ٤ ، ١٩٩٦ م.

١٠- تحليل البنية العميقة للنص الأدبي، رابح بو معزة، ص١٩٣، مقال منشور في مجلة علامات، المجلد ١٤، ج٦، يونيو، ٢٠٠٥م .

١١- الأعراف أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية ، نهاد الموسى، مقال منشور ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية، ع ٦، تونس، ١٩٨٦م .

لا تغتفر، لأنهم اكتفوا بالإجابة عن السؤال : كيف يبنى النص ؟ وكان عليهم البحث في الطرح الأساسي لديهم : بأي الظروف أحيط النص؟ [١٢].

ولعل أهم ما يؤخذ على هذه المناهج التي تعتمد التحليل الوصفي المحض، اكتفاؤها بتناول النص الإبداعي على أنه نظام لغوي مغلق، يُكتفى فيه بالبنية السطحية، التي تكون فيها الدوال على أقدار المدلولات، مما يجعل الباحث يقف بالنص عند عتبة البنية اللغوية الظاهرة، ممثلةً بالصيغ والتراكيب الموظفة فيه، من غير أن يتجاوزها إلى البنية العميقة، التي تتطلب بدورها الاعتماد على العلوم الأخرى، والمرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، التي ينتمي إليها النص، هذا إضافةً إلى ما يعرف بظروف المقام والحال، التي تشمل كل مستويات الأداء الاجتماعي.

كل ذلك يجعل هذا المنهج في التحليل لا يرقى إلى مستوى الارتباط بالأبعاد الفنية والجمالية، في حين نجد أن التحليل البلاغي يجعل من أوليات اهتماماته، ربط المقال بالمقام، وبالظروف المحيطة بالحدث الكلامي، وينظر في النص من خلال مبدعه من جهة، ومن خلال متلقيه من جهة أخرى، ومن ثم يكشف عن النواحي الفنية والجمالية لهذا الارتباط.

إن المقام في الدرس البلاغي لا يقتصر على القرائن المادية والشكلية المتعلقة بالحدث الكلامي، وإنما هو البؤرة التي تلتقي فيها جميع العناصر المادية والنفسية والإيديولوجية، التي توجه مسار التواصل بين المتكلم والمتلقي، وبذلك يتحول المقام إلى بوتقة تنصهر فيها العناصر من جراء التفاعل بين الطرفين، ولكن على درجات من: إما التوافق والانسجام، وإما التنافر والتضاد، لكنه في النهاية تفاعل مؤثر في حركية التواصل الفكري والوجداني، ومن ثم السلوكي والاجتماعي.

وإذا كانت بعض صور الاستخدام البلاغي، المتعلقة بمجريات الحياة الاجتماعية، تتدخل في مسار التركيب اللغوي مصحوبة بالعاطفة، فتؤجج بريق العبارات

١٢- تحليل النص الشعري : يوري لوتمان،ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥، ص١٠.

والتراكيب، فإنها في العمل الأدبي تطلق للنفس العنان لتعبر عن مكنوناتها على نحو أكثر رقياً وتهذيباً وتركيزاً، كل ذلك في ظل ظروف الحال والمقام.

إن ارتباط الدرس البلاغي بالمقام أعطاه القدرة على التوسع في استخدامات اللغة، التي تبدو داخل نظامها الثابت محدودة الحركة ضمن القواعد والأنظمة، كما أنه أثرى المعاني والدلالات لتوازي تغيرات المواقف الاجتماعية، والتقلبات النفسية إلى ما لا نهاية من الحالات المختلفة [١٣].

إن هذه المقامات المتجددة – التي لا يمكن بأي حال أن تتشابه، ما دامت النفس البشرية لا يمكن أن تتطابق، فما هي إلا نسيج من الثقافات والأفكار والعادات والتقاليد بمعناها الأنثروبولوجي، أي هي نتيجة للموروث الثقافي والشعبي الجماعي، إضافة إلى الأحاسيس والعواطف الفردية، من هنا كانت مهمة الدارس البلاغي تتطلب منه دراية عميقة، ومعرفة واسعة في العلوم الإنسانية، كعلم النفس، والفلسفة،وعلم الاجتماع، وعلم الجمال، وعلم اللغة...الخ [١٤].

والمقام بهذا المعنى يختلف عما عرفته الدراسات البلاغية القديمة، التي جعلت البلاغة قائمة على (مراعاة مقتضى الحال)، إذ إن هذا المفهوم يحمل صفة الثبات، ولا يتعدى مفهوم المسبب الذي يؤدى إلى إنتاج الحدث الكلامي، في حين يتسع مفهوم المقام ليمثل الحركة الديناميكية للحدث الكلامي، التي تتولد عن تفاعل النسيج الثقافي، والإيديولوجي مع حركة الحياة.

وعلى ذلك كان المقام في التحليل البلاغي أهم العناصر التي يعتمدها، لتكتمل لديه صورة البناء الفني، بل إن عملية استبعاده ستؤدي حتماً إلى فهم خاطئ، أو قاصر على أقل تقدير.

وإذا كان التحليل السيميائي قد حاول الدخول في مرحلة تفسير المعطيات، وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، التي تنطوي عليها بنيات النص، محاولاً أن يراعي الملابسات التي أهملها التحليل البنيوي الوصفي، والتي تمثل الظواهر الاجتماعية والثقافية، إلا أن التفسيرات والتأويلات التي قدمها هذا التحليل كانت مختلفة باختلاف

١٣– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص ٤١ .

١٤– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص٤١ .

الباحثين أو القارئين، مما فتح الباب لتأويلات تصل في أغلب الأحيان إلى درجة التناقض[١٥].

ومع أن مناهج النقد قد تعددت، واتخذت مسارات مختلفة، فكان منها النفسي، والتاريخي، والاجتماعي... إلخ، إلا أن الناقد في هذه المناهج يجد نفسه أمام توجهين لا محيد عنهما، فإما أن يجعل التوجه التأثري الذي لا يقوم على علة أو برهان هو الغالب في معالجته للنص، وإما أن يجعل العقل والفكر المجرد هاجسه، مستبعداً كل ما يرجع إلى الذوق والإحساس الفني.

ففي التوجه الأول تأتي أحكامه ناقصة تأثرية، يُطلب فيها من المتلقي أن يرصد حركات نفسه، وملاحظة ردود فعلها الشعورية والوجدانية، وهو أمر يحتاج إلى ثقافة، وخبرة، ودربة، أكثر مما يحتاج إلى الحدس والتأثر الشخصي، الذي قد لا يكون متوفراً عند كل متلق، وهذا بالتأكيد سيؤدي إلى نوع من احتكار الإحساس الجمالي عند جملة من المثقفين.

أما الثاني فيغلب عليه التوجه الفكري المجرد، والاكتفاء بالقدرة العقلية في معالجة النصوص الفنية، وهي عملية قتلٍ لروح النص، و تجريده من الحياة. صحيح أن على الناقد أن يمتلك تركيزاً فكرياً، ومحاكمة عقلية، تمكنه من ملاحظة المعطيات وتحليلها، إلا أن عليه أيضاً أن يتمتع بميزة الإحساس المرهف، الذي يمكنه من ملاحظة أدق التفاصيل، والشعور بأعمق العواطف الناجمة عن مختلف المواقف، ليستطيع تمثل التجربة الإنسانية التي يعيشها الأديب، ويتفاعل مع مكوناتها الفنية والفكرية، لينتهي إلى أحكام نقدية دقيقة.

لقد حاول المنهج البلاغي التحليلي أن يتجاوز هذه المادية الشكلية، بأن رفض أن تتحول المواقف الوجدانية، والأحاسيس الإنسانية إلى بنية مجردة، فالنص بما يحمله من رموز تتجلى في كل مكوناته، يتعدى حدود البنية النصية إلى آفاق دلالية واسعة، لذا فإنه لا يغلق على نفسه باب النص لينحصر داخل جدرانه، بل إنه ينفتح على الظروف المحيطة به، فلا يهمل الأسباب والتفاعلات التي أنتجت الفن الأدبي،

١٥- النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، مقالة في مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٨٥ يونيو، ٢٠٠٢، ص٧٢ .

مراعياً في ذلك تتبع مسار حركة اللغة من منشئها في نفس المتكلم حتى نهاية حركتها في روح المتلقي وعقله ووجدانه.

وإذا كانت النصوص الأدبية دليلاً على ثقافة الأمة، فإن المنهج اللغوي التحليلي البلاغي _ ومن خلال ربطه الإبداع الأدبي بالمقام بمعناه الواسع الذي أشرنا إليه _ يجعل نصب عينيه رصد حركة التطور الحضاري، من خلال رصد تطور حركة الأساليب البلاغية، كنتاج حتمي لحركة تنامي الموقف الإنساني عموماً.

إن الإحساس ليس مستقلاً عن الإدراك العقلي، والعملية النقدية لن تتم على الوجه الأكمل، إلا إذا صدرت عن تفاعل الجانبين، على نحوٍ متكامل ومنظم، وهذا لن يتحقق إلا إذا امتلك الناقد المعرفة العميقة بالمادة الأولية للعمل الفني، ألا وهي لغة النص، في حركتها الداخلية،وبكل أبعادها الشكلية والمعنوية، إضافة إلى قدرته الذاتية على تمثل الجوانب النفسية، والتوجهات الوجدانية والشعورية، عندئذٍ يصدر النقد عن معرفة واعية، وتأتي أحكامه صائبة مقنعة.

وعلى ذلك كان لابد للناقد أن يتعمق النظر في القضايا التالية:

- البحث عن القيمة الإنسانية للتجربة الفنية.
- البحث عن الشكل الفني الذي اعتمده الأديب.
- البحث عن الأدوات المادية والمعنوية التي تتجلى من خلال تشابك جملة من العلاقات اللغوية، والنحوية، والصرفية، والبلاغية داخل النص.
- البحث عن الأبعاد الفنية المتجسدة في هذا العمل.
- البحث عن شكل الحركة الناجمة عن النشاط اللغوي، الناجم بدوره عن تفاعل العلاقات السياقية داخل البنية الكلية للنص.
- ملاحظة مدى نجاح الحركة اللغوية في تحقيق إيقاعها الخاص، ومدى تحقيقه للانسجام والتآلف الذي يعزز البناء الفني.
- ملاحظة حركة المعنى الناجمة عن العلاقات السياقية الدلالية، وما ينجم عنها من إيحاءات تشكل حافزا للنشاط الخيالي عند المتلقي.
- ملاحظة مدى التوافق والانسجام بين الحركتين المعنوية والشكلية في إطار البنية الكلية للنص.
- ملاحظة مدى نجاح ذلك الإيقاع في تجسيد الرؤيا الإنسانية، التي أنتجها النص.

وفي هذه العجالة سنحاول تقديم صورة للتحليل البلاغي، ونبين فاعليته في رصد كيفية اتساق التراكيب داخل النص الشعري، ومن ثم ملاحظة حركتها التي تتخذ عادة مساراً ينتظم وفق نبض الحياة التي انتجته، وهذا كفيل بأن يكشف عن حركة إيقاعية داخلية ناجمة عما يتوفر في النص من ظواهر بلاغية، تشكل السبب الرئيس في خلق الجمال الفني، من خلال ما تمتاز به من مكونات إيقاعية، إلا أن هــذا لا يعنـــي أن مقيـــاس الجودة في النصوص الأدبية إنما يقوم على براعة الأديب في استخدام هذه الظــواهر، أو على مدى غنى النص بها، لأن أسباب الجودة إنما ترجع بالدرجة الأولى إلى أساس تقوم عليه جميـــع الفنـــون مـــن رقـــص، وموســـيقى، ورســـم، وأدب، ومســـرح، وقصة،....الخ، هذا الأساس هو تلك الحركة الإيقاعية الداخلية المتآلفة والمنسجمة بين جميع العناصر المكونة لبنية النص، الشكلية منها والمعنوية، مما يخلق حركـــة كليـــة ذات نظام متناسق متناغم، يساعد في إبراز طاقاتٍ فنية لا يمكن لهـــا أن تتضـــح، إلا حين تتفاعل مكونات العمل الفني تفاعلاً عضوياً، وما على الـــدارس إلا أن يلاحـــظ الكيفية التي تنتظم الظواهر اللغوية، والأسلوبية، والبلاغية، ويلاحظ الكيفية التي تتشكل من خلالها تلك الظواهر، ومن ثم يرصد العلاقات المتشكلة المرتبطة أصـــلاً بوحـــدة الموقف الشعوري ووحدة البنية الكلية، وبمقدار ما يتوفر لتلك الحركـــة مـــن تنـــاغم وانسجام، يرتفع العمل فنياً ويحقق النجاح والخلود، فإذا انتاب الحركـــة شـــيء مـــن الفوضى، أو النشاز، أو الانكسار، أو الخروج على معطيـــات اللحظـــة الشـــعورية، اضطربت الحركة الإيقاعية، وقلّت فرص التواصل بين الفنان والمتلقي.

إن كل عمل فني يكتسب درجات من الفنية والجمال، تتفاوت بحسب درجة التنظيم والتنسيق، وبحسب تناغمها مع حركة الانفعال الوجداني، على نحو يمنح التجربة الفنية خصوصية تميزها من غيرها، ولو اتحدت عدة تجارب في الموضوع أو التوجه، فإن الحركة الفنية والإيقاعية عادةً تكون مختلفة، لأنها في كل مرة تكون خاضـــعةً لـــذات مبدعة مختلفة.

وتزداد هذه الحركة إيقاعيةً إذا كان النص الأدبي موزوناً مقفى، حيث يؤثر الوزن والقافية ــ كما قلنا ــ في رفع درجة التنظيم الإيقاعي، مما يساعد على توضيح

الحركة الوجدانية وإبرازها، وكلما حققت عناصر الحركة تآلفها وانسجامها داخل البناء الفني، حقق العمل الأدبي روعته وخلوده.

إن فهم آلية الإيقاع تحتاج أولاً إلى معرفة العوامل المؤثرة في تكوينه، ولعل من أبرز هذه العوامل العلاقات الاجتماعية التي تشكل الأرضية الممهدة لــولادة الإبــداع الفني عموماً، ولكن خصوصية العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر غنى مــن الفنــون الأخرى، لأن اللغة التي هي المادة الأولية للأدب، تعد من أهم الظواهر التــي تميــز التواصل في المجتمع الإنساني، من هنا كان لابد للغة الفنية أن تتــأثر فــي حركتهــا وتطورها بمؤثرات اجتماعية تراعي ذوق المجتمع وعلاقاته، وصلة الأديب به ســواء كانت تلك الصلة إيجابية أم سلبية، وعلى ذلك يمكننا القول إن للحركة اللغوية البلاغية جذوراً اجتماعية ترتبط به وتوجه مساره، وإذا كان النظام الإيقاعي في الأدب ثمــرة الحركتين الفكرية والنفسية، وصدى لتفاعلهما، فإن هذين العنصرين يرتبطان أصــلاً ارتباطاً وثيقاً بالعلاقات الجدلية المتصارعة في المجتمع.

والأديب بما أوتي من رهافة في الحس وكثافة في الشعور، من أكثر الناس إحساساً بهذه العلاقات المتصارعة؛ بل إن عملية التلاؤم والانسجام معها تكــون عنــده أكثــر تعقيداً وغنى، لذا نراه يسعى ليحقق التلاؤم مع قضايا مجتمعه من خلال خلــق عــالم إبداعي، فيه من النظام والانسجام ما كان يفتقده في الواقع، إذ إنه يعيد تشــكيل هــذه العلاقات وفق رؤيته الخاصة، ومع أن عالمه الفني يبدو جديداً لكنه لا يبعد كثيراً عن الواقع الاجتماعي، حتى ولو كان مغايراً أو معاكساً بل يرتد إليه في نهاية الأمر، وهذا يعني أن العالم الفني ليس خاصاً بالأديب وحده، بل يمكن أن نتنسم فيه عبق العلاقات الاجتماعية في تشابكها وتفاعلها، إلا أنه يتميز بالانسجام والتوازن، وهذا مــا يجعــل الاهتمام بفكرة المقام عاملاً أساساً في التحليل البلاغي.

ومن خلال شبكة العلاقات المتفاعلة بين الأديب والمجتمع، يتكون ثاني العوامل الضرورية في عملية التحليل البلاغي وهو محاولة استجلاء العالم النفسي للمبدع، ففي رحابه تتم ولادة الإطار الذي يحمل السمات المميزة لحركة التشكيل الفني، لأن الصراع مع معوقات الحياة يؤدي إلى توتر الذات المبدعة، فيحاول الأديب إعادة الانسجام والاتزان إلى ذاته المضطربة، مستغلاً طاقاته الفنية المرتبطة أساساً بوجدانه وروحه، ورؤيته الخاصة للحياة.

إن روح المبدع كما يرى (سبيتزر)، هي بمنزلة المجموعة الشمسية التي تستقطب حولها، وفي مداراتها ظواهر عديدة، ويرى أن هناك علاقة جوهرية بين مركز الدائرة التي هي روح الكاتب ووجدانه، وبين اللغة التي تدور في فلكها؛ بل إن اللغة ليست سوى تبلور ظاهري لشكل داخلي متحرك[١٦].

فالإنسان عموماً، والفنان خاصةً، حين يتلقى المدركات، يخضع لجملة من ردود الفعل النفسية، والفكرية، والحسية، التي تؤلف بين معطيات التجربة، وتنظمها تنظيماً معيناً، لأن هذه الأجزاء لا تعمل مستقلة؛ بل تكون ذات فعاليات متجاوبة ومتجانسة، وكلما كان الموقف أكثر تعقيداً أو غرابة، كانت ردات الفعل أكثر غنى وأتم تيقظاً وتنظيماً.

إن الحالة النفسية التي يعيشها الأديب، تجعله في شوق عارم إلى إعادة تشكيل كل ما يتوارد على صفحة الذهن من صور وذكريات، إلا أن الفكر لا يكون مستقلاً عن باقي العمليات النفسية والوجدانية، فقبل أن يختزنها تكون قد مرت أولاً في أعماق النفس بما فيها من تجارب ومعاناة ومعتقدات، فلا تبقى على حالها بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المخزون الفكري والوجداني، لتخرج معاني جديدة كمادة خام للعمل الفني، عندئذٍ يخضعها الأديب لذوقه الفني المدرب، ليخرجها مرةً ثانية خلقاً جديداً، أبرز ما يتصف به المخلوق الجديد التوازن المنسجم، والتناسق الإيقاعي، الذي تتجاوب فيه العلاقات مولدة حركة فنية منتظمة.

تقوم الحركة الفنية في العمل الفني على جملة من (قيم حركية ذات صبغة كمية وكيفية)، تخضع في تركيبها وتشكلها لمبادئ عامة تقوم على النسبية، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية[١٧]، و بذلك تتشكل بنية متكاملة في النسيج الفني، على نحو يحقق التناسق والانسجام بين الأجزاء، من خلال علاقات تحدد مسار الإيقاع وشكله وفق طرق إيقاعية، تتحرك العناصر بموجبها في حركة متجانسة.

١٦– أسلوبية الفرد، عبد الفتاح المصري، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥ – ١٣٦، تموز – آب، ١٩٨٢، ص ١٥٤ .

١٧– نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس،١٩٧٦، ص٤٢ .

وإذا ما حاولنا استخراج هذه الطرق بعد تجريدها من أي محتوى يمكن أن يلتبس بها، تجلت لنا أشكالاً ذات أبعاد هندسية منتظمة متنوعة، يمكننا، بعد ملاحظة دقائق صفاتها، أن نعيدها إلى مبدأ عام يجمعها هو " الوحدة في التنوع ".

إن كل العناصر في العمل الفني تسهم بشيء لا غناء عنه لكي يكون الكل ذا قيمة، كما أن هذه العناصر تتكامل على نحو يبلغ من الوثوق حداً، لا تؤدي معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل(١٨).

إن العناصر الداخلة في بنية العمل الفني حين تكون متماثلة، فإن تكرارها يؤدي إلى نوع من الترجيع الإيقاعي، فإذا كانت متغايرة، فإن إيقاعها ذو وجهين : فإذا كانت متزامنة احتاجت إلى نوع من التآلف التنسيقي لتحقيق الانسجام بين العناصر المتباينة، وإذا كانت متتابعة احتاجت إلى نوع من التناغم لتحقيق ذلك الانسجام(١٩).

وتخضع الطرق الإيقاعية في تركيبها وتشكلها لمجموعة من القيم الحركية ذات الصبغة الكيفية والكمية، التي تعود بدورها إلى جملة من المبادئ العامة، التي تحقق أنواعاً من العلاقات المتناغمة، المتناسبة، المنسجمة مثل: (التكرار – المساواة – التوازن – التوازي – التدرج – التقابل – التضاد ...)، ولعل التكرار من أكثر أنواع التناسب شيوعاً ووضوحاً داخل إطار البنية، ويبرز دوره الإيقاعي بما يولده من مفاصل إيقاعية قد تبقى محصورة داخل تردد العنصر الواحد، ولكن حين تتنوع العناصر وتتنوع ارتباطاتها، تتوسع آفاق الحركة بقدر غناها بتلك العناصر، عندئذ يأخذ التكرار أشكالاً متنوعة رصدها بلاغيونا القدماء فذكروا منها: (الترديد والترصيع والترجيع والتذييل والجناس والعكس والتبديل وتشابه الأطراف، ورد الإعجاز على الصدور والمشاكلة والإرصاد والازدواج والتكافؤ ... الخ)، والفروق بين هذه الظواهرإنما هي فروق جزئية في المعنى، كما أنها فروق بسيطة في المبنى.

١٨– النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، جيروم ستولينتز، ص ٣٤٤ .

١٩– قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن، نعيم اليافي، مقال منشور في مجلة التراث العربي، ع ١٥– ١٦، ١٩٨٤، ص ١٤٦ .

تلك الأشكال الإيقاعية تبقى غائمة مبهمة حتى يتهيأ لها قلب واع، وإحساس مرهف، يستجلي كوامن الجمال فيها، ويتمثل أسرار حركتها فيضفي عليها من فيض المشاعر الإنسانية ما يجعلها مصدرا ثرا للإيحاء والإشعاع الفني.

هذا القول إنما يندرج على كل ما يدخل في إطار الفن، إذ يبقى الفن بعيداً عن عالمه حتى يوافق حركة المشاعر والأحاسيس، ويقترن بمضمونٍ يحمل إيحاءات وجدانية تبعث فيه إشعاع الحياة، فكما أن الشكل المجرد وحده جاف وفارغ، فإن المضمون الوجداني إذا لم يتح له شكل جميل وإيقاع منسجم متآلف يبقى منغلقاً على ذاته؛ بل إن العلاقات السياقية حين تبتعد عن حرارة الوجدان تتحول إلى ظل عقلي باهت، لأن (الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة، وهذا الربط الذي يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما، هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني؛ بل يتنافى أصلاً مع حقيقته وطبيعته)[٢٠]، ومن هنا قامت نظرة طاغور إلى الفن على ركيزتين، أولاهما الشخصية المبدعة، وثانيهما الإيقاع أو كما سماه (التكنيك)[٢١].

وبذلك نخرج إلى أن الحركة الإيقاعية للفن إذا أفرغت من محتواها الوجداني، أصبحت مجرد علاقات هندسية جافة، وفقد الفن روحه وحيويته، وغدا شكلاً ثقيلاً على النفس، طاغياً على الحواس، مقيداً لأفق الرؤيا الفنية، عندئذٍ يفقد العمل الفني تواصله مع المتلقي، الذي يفقد في الوقت ذاته الإحساس بوحدة البناء الإيقاعي وتماسكه، وعلى ذلك يصعب عليه أن يتمثل وحدة التجربة الشعورية، وهنا يحكم على العمل الأدبي بالهبوط.

وعلى هذا لا نستطيع القول إن أية حركة تخضع للتنظيم يمكن أن تكون حركة فنية، إذ لن يتحقق لها ذلك إلا إذا كان نظامها نابعاً من صميم التجربة الشعورية، عندئذ يكون لها تأثيرها الخاص وترجيعها النفسي المنفرد.

تبرز الحركة الإيقاعية للتركيب اللغوي في الشعر أكثر منها في أي جنس أدبي آخر، إذ يحتاج الشاعر أكثر من غيره إلى استغلال طاقات اللغة ليتغلب على قيود الوزن والقافية، إضافةً إلى حاجته ليحقق دقة التعبير عن رؤيته وهواجسه وانفعالاته،

٢٠- قضايا النقد الأدبي ، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧٥

٢١- بين الفلسفة والنقد ، شكري محمد عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٦٨ .

وكي يحقق التلاؤم والانسجام يخرج بتراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ويبني علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية، لكنه لا يخرج بها عن إيقاع البنية الكلية للقصيدة.

إن للعناصر المكونة للتركيب الأدبي حركة تتجلى في حركة الكلمات داخل التركيب، وتتجلى كذلك في حركة التراكيب ذاتها من حيث تساوقها أو تقاطعها أو تداخلها، وتتجلى أخيراً في حركة المعنى والدلالة، إذ تتفاعل كل تلك العناصر لتنتج البناء التركيبي، الذي يتمثل في بنية متماسكة متجانسة ينتج بدوره المعنى الشعري، هذا المعنى لا يتخذ وجهة واحدة بل يتميز بطاقة إيحائية توسع أفقه، وتخرج به إلى الاتجاهات المحتملة كافة، على نحو يجعله معنى متجدداً دائماً، فهو في حركة نامية بما يختزنه من حيوية مستمدة من النظام المتماسك داخل البنية، الذي يبعث فيه إيقاع الحياة، وكلما ازدادت قوة الحياة في النص زادت قوة الإيقاع.

وفي اللغة العربية يقوم التركيب أساساً على علاقة الإسناد، وهي علاقة جوهرية تعتمد إما على التماثل، أو التضاد، أو المقاربة، أو المفارقة، أو التوازي، أو الاستدعاء بين طرفي الإسناد، وكلها علاقات يمكن أن نصفها بأنها علاقات إيقاعية، لأنها في النهاية إذا حققت التلاؤم والانسجام والتفاعل المثمر في آن معاً، أثمرت عملاً فنياً خالداً.

ولا تقتصر هذه المظاهر الإيقاعية على ثنائية طرفي الإسناد بل نجدها في تداخل أسلوبي الخبر والإنشاء على نحو تشكل معه إيقاعاً يتماوج مع حركات الانفعال النفسي، صحيح أن كليهما يقوم على علاقة الإسناد إلا أن الأسلوب الإنشائي يتميز بروح حوارية، ترتفع معه النغمة الصوتية المعبرة، ويكون مركز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معين من أساليب الإنشاء الطلبي، أو يكون مركزها صيغة قياسية معينة من أساليب الإنشاء غير الطلبي، وكلها تشترك في أنها تثير الانتباه، وتحفز الذهن، وتتطلب تفاعلاً أكبر من المتلقي، ليرصد تغيرات الإيقاع المرافق لتغيرات النَفَس الحواري، مما يعكس حركة متنوعة ونشاطاً إيقاعياً.

وحتى لا يبقى هذا التنظير كلاماً جافاً، نقف مع قصيدة مشهورة لأبي فراس الحمداني، بدا فيها أسلوبا الخبر والإنشاء، كمحورين أساسين، قامت عليهما

جماليات الحركة الفنية للقصيدة، من خلال حركة بلاغية تناغمت مظاهرها في ائتلاف وانسجام.

يقول أبو فراس الحمداني: [٢٢]

أقــولُ و قــد ناحتْ بقربـــي حمامـــةٌ — أيا جارتا، لو تشعرين بــحالي
معـــاذ الهوى ما ذقتِ طارقةَ النـــوى — ولا خطرتْ منك الهمومُ ببــــالِ
أتحـــــملُ محزونَ الفـــؤادِ قــوادمٌ — علـــى غصنٍ نائـــي المسافةِ عالِ
أيا جارتا ما أنصــفَ الدهــرُ بيننـــا — تعـــالي أقاسمْك الـــهمومَ تعـــالي
تعالي تـــرَيْ روحـــــاً لدي ضعيفـــةً — ترددُ في جســـم يُعــذبُ بــــالِ
أيضحــك مأســـورٌ و تبكـــي طليقـــةٌ — ويسكتُ محزونٌ وينـــدبُ ســـالِ
لقــد كنـــتُ أولى منكِ بالدمـــع مقلةً — ولكـــنّ دمعي في الحـــوادث غالِ

من بين سجف الصمت الذي يلف جدران السجن، يشعر أبو فراس بحاجة ملحة للبوح بمكنونات صدره، وسواء كانت جارته الحمامة رمزاً للحرية المفقودة، أم رمزاً للسلام المنشود، أم رمزاً للحبيبة البعيدة، أم كانت حمامة حقيقية حطت على غصن قريب من نافذة السجن، فإنها كانت المفتاح الذي أطلق مواجع الشاعر وآلامه، فجاءت قصيدته نجوى قلب مفعم بالحزن والألم و الذكريات؛ بل جاءت أنغاماً شجية تتواتر زافراتٍ حرة، حاملةً إلى قلب السامع ووجدانه معاناة الشاعر، وحالته المأساوية التي آل إليها، لقد أنهكته الوحدة و الغربة قبل أن تنهكه السلاسل و القيود، فإذا بالحروف و الكلمات تتوهج بحرارة العاطفة، و تنتظم داخل السياق وفق نظامٍ خاص، مرتبطٍ ارتباطاً وثيقاً بتوجهات الانفعال الوجداني، الذي يتقاذف روح الشاعر و كيانه، مكوّناً مصدراً ثراً من مصادر فنية القصيدة، و معوضاً فقرها بالعنصر الخيالي.

ففي مطلع القصيدة يبدأ بالفعل المضارع (أقول)، الذي يمكن أن نرى فيه استعمالاً تقريرياً لما يحمل من جفاف، واستخفاف بالسامع، فإذا لم يكن الشاعر هو

٢٢- ديوان الأمير أبي فراس الحمداني، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإيرانية، دمشق، ١٩٨٧، ص ٢٤٦

القائل، فمن يكون إذن!؟ إلا أن الجملة على سذاجة استعمالها، اكتست في سياقها الحالي و المقالي معاني و إيحاءات واسعة، فهي تعكس حاجة الشاعر إلى أنيس يحاوره و يحادثه، بعد أن طال به الزمن وهو لا يكلم أحداً؛ بل إن تزامن الفعل(أقول) مع الفعل (ناحت) من خلال الواو الحالية، أضفى على مقولة الشاعر وشاحا من الحزن الممزوج بالنواح و البكاء، فلم يعد السامع يحس بنشاز استعمالها، بعد أن اتشحت بإيحاءات اللحظة الشعرية، مما لا يتيسر لكل شاعر.

و قد جاءت الجملة خالية من أي توكيد على سبيل الخبر الابتدائي، و مع ذلك استطاعت أن تستقطب الأسماع، و توحي بأهمية ما سيقوله الشاعر، فما سيقوله لم يكن أمراً عادياً، إنه يطلق مكنونات نفس مسحوقة تحت أثقال السجن، حتى كادت تطغى على روح التجلد و الصبر، و تودي بالشاعر إلى مهاوي الضعف و المذلة، وبذلك كان فعل القول زفرة ألم، لا تحتاج إلى أي نوع من التوكيد، و لم تستطع (قد) التي سبقت الجملة الثانية أن تظهر كعامل مؤكد، لأنها تمثل استعمالاً نحوياً واجباً، حين اقترن الفعل الماضي بواو الحال، لذا لم يكن لها أية دلالة بلاغية في هذا السياق.

ولكن مع تطور المسار الانفعالي يأتي النداء مع بداية الشطر الثاني، يمتزج فيه التمني بالنواح ليكون صرخة تفجرت من أعماق الشاعر، استجابة لميل غريزي إلى البوح بلواعج النفس المتعبة، بعد أن ثقلت الهموم عليها ، فجاء النداء ليؤكد تلك الحالة الوجدانية عند الشاعر.

إن أسلوب التمني المصدر بـ (لو)، التي توحي باستحالة ما بعدها، عكس حالة اليأس و الضياع ، فهذه الحمامة التي تتمتع بالحرية، وتحملها قوادمها إلى الفضاء الرحب، لا يمكن أن تعرف الهم ، أو تذوق مرارة الفراق.

ويتكرر النداء ليوحي بتجدد الألم ، وليخرج مع بداية البيت الرابع، وكأنه استغاثة تمتزج بنوع من الشكوى ، يؤكدها فعل الأمر (تعالي) الذي فرغ من دلالته الأصلية ليصبح نوعاً من الرجاء، مما عكس حاجة الشاعر إلى من يواسيه في وحدته، ويشاركه آلامه ومواجعه، والحقيقة أن تكرار فعل الأمر (تعالي) لم يكن إلا محاولة لطرد الوحشة، وسعياً دؤوباً للبحث عن الأنس والأمان.

ويتابع الشاعر جاهداً لإيجاد نوع من الحوار مع الآخر، يبعد عنه بعض ظلال الوحشة و الوحدة، فيستمر في استغلال فاعلية الأسلوب الإنشائي، موحياً بذلك الشوق العارم إلى التواصل الحميم مع الآخرين عن طريق أسلوب الاستفهام، وهو الأسلوب الذي يعد من أكثر الأساليب الإنشائية إيحاء بالحوارية والحضور ، إلا أنه خرج بهذا الأسلوب عن المساءلة إلى التعجب، معرباً عن حالة من اليأس الشديد (أتحمل ـ أيضحك)، إذ جاء التعجب متشحاً بنوع من النفي والاستنكار الممزوجين بروح تسخر من مفارقات الحياة، وتكشف عن ذلك التناقض الحاد بين حاله وحال تلك الحمامة، مما أسهم في إبراز الحركة البلاغية للقصيدة، التي تقوم أساساً على نوع من التقابل الذي عكس تلك الحركة الداخلية، التي تنشط بدورها داخل وجدان الشاعر، فهو يعيش مع ذكريات تزاحمت في خياله، تحمل صوراً جميلة طالما عاشها بين أهله و أحبته، و يقابل ذلك كله بما آل إليه حاله بين جدران السجن من ذل وهوان وغربة، وعلى ذلك كانت العلاقة بينه وبين جارته، تقوم على التقابل الذي ظهر جلياً في البيت السادس، حيث بلغ التنظيم البلاغي ذروته في تقابل لفظي ومعنوي كامل، يناظر ما وصلت إليه حالة الشاعر، التي بلغت معها مأساته ذروتها.

ويمكن تمثيل الحركة التقابلية من خلال تتبع الظواهر البلاغية على النحو التالي:

المقابلة:

يضحك مأسور	//	تبكي طليقة
يسكت محزون	//	يندب سال

الطباق:

يضحك	//	تبكي
مأسور	//	طليقة
يسكت	//	يندب
محزون	//	سال

تجاور المتضادات:

الضحك مع الأسر

البكاء مع الحرية

السكوت مع الحزن

الندب مع الخلو من الأحزان

إن تداخل الطباق والمقابلة، ووقوعه على نحو متجاور منظم، وفر للمقابلة حركة ثرية تقوم على نوع من الإيقاع المرتفع، الذي تتميز من خلاله المتضادات، مما يزيد في حدة التقابل، ويعكس شدة الصراع الذي يعيشه الشاعر.

وجاء الإيقاع العروضي ليزيد الإحساس بهذه الحركة التقابلية، وليجسد الحدود الفاصلة بين المتقابلات، وهنا تأتي لحظة انفصال الشاعر عن حالته الوجدانية، لينتبه محاولاً الخروج من فورة أشجانه وعواطفه، منكراً على نفسه أن تضعف أمام المصاعب.

هذا ما يفسر لنا تلك الصحوة المفاجئة في البيت الأخير، إذ نراه ينفض عنه حالة النداء و التساؤل و الاستجداء، ليتنكب أسلوباً خبرياً، يحمل نغمة قوية واثقة، تختلف عن نغمة الخبر الابتدائي في بداية القصيدة، فالخبر هنا جاء مؤكداً بأداتين:"اللام ـــ قد "، و قد عمل اجتماعهما على إشاعة جوٍّ من القوة و ثبات العزيمة أمام المصاعب، مما أوحى بصحوة الشاعر من آلامه، وعودته إلى ثباته ورشده، فها هو ذا يقرر أن حالته اليائسة كانت أدعى له ليذرف الدمع، إلا أنّ مثله لا يمكن أن ينحني أمام النوائب، ودمعه أغلى من أن يُذرف أمام المصاعب.

ولعل إلحاح الشاعر على استخدام الجمل الفعلية، ولاسيما الجمل ذات الفعل المضارع، كان له فاعلية كبيرة في ثراء حركة النص، وفي تأكيد تجدد الحزن و البكاء، واستمرارية الألم و انبعاثه الدائم.

وبذلك نستطيع القول: إن فنية الأبيات و روعتها، لم تقم على أساس الطاقة الإيحائية لأسلوبي الخبر و الإنشاء وحسب؛ بل كان للتنسيق الهندسي لموقع كل منهما داخل السياق أثر كبير في إثراء الحركة الفنية والبلاغية للقصيدة، تلك الحركة التي انبثقت أصلاً عن حركة التجربة الشعورية، و سايرت تطورها، ففي البداية جاء الأسلوب الخبري متشحاً ببعض الهدوء، و خالياً من المؤكدات، و كأنه نجوى هامسة، تتجاذبها مسحة من الحزن الممزوج باليأس، وتكاد تتكشف عن شوق عارم إلى الأنيس والصاحب، فإذا ما انتقل إلى الشطر الثاني بدأ الإيقاع بالارتفاع، ليأخذ بالتطور مع تطور الحركة الانفعالية التي ظهرت آثارها على أنغام الأسلوب الإنشائي بوتيرته المرتفعة مع النداء الذي بدا وكأنه صوت مبحوح يأتي من أعماق

الشاعر ليؤدي معنى التمني اليائس، ثم ليتابع بتكرار الاستفهام الذي تناوبت حركته مع حركة النداء و الأمر ليبلغ ذروة تلك الحركة في البيت السادس، حيث انتظمت حركة التراكيب والمعاني في صورة تقابلية محضة، تقوم على التضاد والتقابل بين حاله و حال جارته، موحياً بذلك الشوق العارم إلى التواصل الحميم مع الآخر، إلا أن قوة الإيقاع خرجت بهذا الأسلوب عن المساءلة إلى معنى التقرير الممزوج بنوع من التعجب تارة، وبنوع من اليأس والاستنكار تارة أخرى؛ بل يمكننا أن نستشعر لهجة ساخرة تهزأ بمفارقات الحياة وتناقضاتها، ممزوجةً بحنين جارف إلى حياة الحرية، التي تناقض تماماً ما يعانيه بين جدران السجن.

وعندما تصل الحركة الفنية إلى الحد الذي يمثل الذروة الإيقاعية، يصحو الشاعر في البيت الأخير ليلقي عنه رداء التساؤل والنداء والاستجداء العاطفي، وليتنكب أسلوباً خبرياً يحمل نبرة قوية واثقة تختلف كلياً عن نغمة الخبر، الذي افتتح به القصيدة، فالخبر هنا جاء مؤكداً بأداتين (اللام – قد)، مما كشف عن استرداد الشاعر قوته وعزيمته، مظهراً الثبات أمام المصاعب، وبذلك تتراجع الحركة الإيقاعية لتؤول إلى مستقرها مع استقرار نفس الشاعر واستعادته توازنه العاطفي.

الخاتمة:

بعد هذه المعايشة الوجدانية للحركة الفنية في هذه القصيدة، نخلص إلى حقيقةِ أنّ التوجه اللغوي والبلاغي استطاع أن يجاري بإيحاءاته الثرية ما يجري في نفس الشاعر، ويكشف عن أسرار الحركة الفكرية والنفسية التي يعيشها في تلك اللحظة من الزمن، وهذا يؤكد أنه لا غنى لأي ناقد يتحرى جوهر الفن عن اعتماد الأدوات البلاغية في تذوق النص الأدبي ونقده، ليستطيع متابعة حركته الإيقاعية، ويدرك أسرار الفن فيه، وبالمقابل فإن البلاغة لا يمكن أن تحيا وتتطور بمنأى عن النقد، وإلا تحولت إلى قواعد جافة، وقوانين منطقية، بدليل أنها لم تتجمد في قوالب معقدة، إلا في عصور الجمود الفكري والحضاري، والنقد بعيداً عن ذوق البلاغة يضيع في متاهات فكرية، تضيع معها آفاق الجمال الفني للنص، فيفقد الهدف الأساس من العملية النقدية، هذا يعني أن البلاغة والنقد وجهان لعملة واحدة، إذ إن البلاغة تضع بين يدي الناقد الأدوات المعرفية التي تعدّ مفاتيح الكشف عن خبايا النص وآفاقه.

المصادر والمراجع

١ – بومعزة، رابح، *تحليل البنية العميقة للنص الأدبي*، مقال منشور في مجلة علامات، م ١٤، ج٦، يونيو، ٢٠٠٥م.

٢ – جيرو، جان كلود، *السيميائية نظرية لتحليل الخطاب*، تحقيق رشيد بن مالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد ٤، ١٩٩٦م.

٣– حسان، تمام، *اللغة العربية معناها ومبناها*، دار الثقافة، الدار البيضاء، دون تاريخ.

٤– حمدان، ابتسام، *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*، دار القلم العربي، ط١، حلب، ١٩٩٧م.

٥– الحمداني، أبو فراس، *ديوان الأمير أبي فراس الحمداني*، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق ، ١٩٨٧ م.

٦– ريتشاردز، إ.ا.، *مبادئ النقد الأدبي*، ترجمة مصطفى بدوي ولويس عوض، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١ م.

٧– الزيات، أحمد حسن، *دفاع عن البلاغة*، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥م.

٨– ستولينتز، جيروم، *النقد الفني*، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ١٩٨١م.

٩– ضيف، شوقي، *البلاغة تطور وتاريخ*، دار المعارف، ط٤، القاهرة، دون تاريخ.

١٠– عبد المطلب، محمد،*البلاغة والأسلوبية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

١١– عزام، محمد، *النقد والدلالة*، نحو تحليل سيميائي للأدب، مقالة في مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٨٥ يونيو، ٢٠٠٢ م.

١٢– العشماوي، محمد زكي، *قضايا النقد الأدبي*، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

١٣– عياد، شكري محمد، *بين الفلسفة والنقد*، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٤- العياشي، محمد، *نظرية إيقاع الشعر العربي*، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦ م.

١٥- لوتمان، يوري، *تحليل النص الشعري*، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م.

١٦- المصري، عبد الفتاح، *أسلوبية الفرد*، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥ – ١٣٦، تموز – آب، ١٩٨٢م.

١٧- مندور، محمد، *في الميزان الجديد*، ط ٢، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، دون تاريخ.

١٨- الموسى، نهاد، *الأعراف أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية*، مقال منشور ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية، ع ٦، تونس،١٩٨٦م.

١٩- اليافي، نعيم، *قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن*، مقال منشور في مجلة التراث العربي، ع ١٥- ١٦، ١٩٨٤م

أهمية الدور الوظيفي لقياس الشبه
في الدرس النحوي

الدكتور محمد ابراهيم خليفة الشوشتري*

الملخص

إنَّ لقياس الشبه تعريفاً بسيطاً هو: أنه حمل شئ على شئ بوجه شبهي معتبر لدى علماء النحو، فينتقل الحكم من المحمول عليه إلى المحمول.

وقد بسط هذا القياس نفوذه على جميع المواضيع النحوية والصرفية، وكان له دور وظيفي مهم في تعليل الظواهر اللغوية، وفي كونه دليلاً يستدل بـه العلماء لدعـم آرائهـم، وغير ذلك مما ستراه في هذه المقالة مشروحاً، ولعل أهم سبب جعله يتمتع بهذا الدور الوظيفي الخطير هو ما اتصف به من مزايا جعلته يحتل هذه المنزلة بحيث لا يستطيع المتبحر في علم أصول النحو أن يستغني عنه. بل لابد له من تحصيله، وبذلك تتضح صعوبة مأخذه فضلاً عن الإحاطة به، وبأنواعه المتباينة، والتأليف فيها. والله ــ تعالى ــ أشكر على أنْ مَنَّ عليَّ، بعد سنين طويلة من المطالعة والتحقيق في علم أصول النحو، بالاحاطة بجميع أنواع القياس، و أنْ خصصت القياس بكتاب سيأخذ طريقه إلى الطبع قريباً ــ إنْ شاء الله تعالى ــ .

والمهم أنَّ الدراسات النحوية الحديثة مفتقرة إلى دراسات قياسية عميقة تعكس أهمية علم أصول النحو، وترتفع بالدراسات النحوية إلى مستوى أعلى ومنزلة علمية أسمى. لذلك رأيت أنْ أخصص هذه المقالة لدراسة مجالات الدور الوظيفي التي لعبها قياس الشبه، والاطلاع عن كثب على أهميتها.

لذلك لا نتحدث هنا عن أركان قياس الشبه وأنواعه ومايشترط في كل ذلك، وعليه فمخاطبنـا بهـذه المقالـة أولئـك الذيـن انتهـوا مـن دراسـة قيـاس الشبـه بأركانـه وأنـواعـه وشروطه ومزاياه.

كلمات مفتاحية: الدور الوظيفي، قياس الشبه، علم النحو والصرف.

---

* أستاذ مساعد في جامعة الشهيد بهشتي ، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها

مقدمة:

إنَّ مما لاشك فيه أنّ علماء أيّ علم لايتناولون موضوعاً بالدرس والتحقيق إلاّ إذا كانت في دراسته وبحثه فائدة. بل فوائد علمية يعتقدها العلماء فيه، ويبتغون الوصول إليها، والحصول عليها، وإلاّ كان عملهم أشبه بالعبث، والملاحظ أنّ هذه الفوائد تتمثل غالباً في الدور الوظيفي الذي يلعبه ذلك الموضوع في ذلك العلم، لذلك وجب السؤال عن الدور الوظيفي لكل موضوع تناوله، أو يتناوله العلماء بالدرس والتنقيب، وذلك للاطلاع على الفائدة أو الفوائد المتوخاة من تناول الموضوع بالبحث والتحقيق.

ولاشك أنّ طلاب علم الأصول النحوية يعلمون أنَّ قياس الشبه يغطي مساحة واسعة جداً من علمي النحو والصرف، لذلك وجب السؤال عن فوائده المتمثلة في دوره الوظيفي الذي يجب أن يدرس، ويبحث بدقة وعمق، ليتم لنا تقييم هذا الدور تقييماً علمياً، ثم لننتهي إلى تقييم عمل العلماء السابقين الذين ابتكروا نظرية إدخال قياس الشبه في الدراسات اللغوية والنحوية.

الدور الوظيفي الذي لعبه قياس الشبه

لقد قدّم لنا قياس الشبه فوائد علمية وظيفية جسيمة. نذكر أهمها فيما يلي:

أولاً: الفوائد التعليمية، إذ قد سهل قياس الشبه فلسفة الكلام العربي، وبيان علله، فسهل بذلك تعليمه، وتوفرت الإجابات العلمية لجميع الأسئلة التي يمكن لطالب اللغة العربية أن يطرحها، لذلك صار لكل سؤال جواب علمي، وبذلك تحصل، وتتحقق عملية الاقناع التي تلعب دوراً هاماً في تسهيل تلقي العلوم وفهمها، فمثلاً إذا سأل سائل وقال: لماذا كانت (ما) الحجازية عاملة و(ما) التميمية غير عاملة؟.

كان الجواب الذي أعده العلماء هو الآتي:

إنَّ الحجازيين شبهوها بـــ (ليس) فحملوها عليها، لأنـــها في معناها، فعملت (ما) ــ استناداً لوجه الشبه المعنوي ــ قياساً على (ليس). وإنَّ التميميين شبهوها بـــ (هل)، لأنهما حرفـــان، وأنهما غير مختصين، فلم تعمل(ما) قياساً على(هل)، وقياس التميمـــيين أقوى ــ عند سيـــبويه ــ لأنهم حملوا حرفاً علـــى حرف في حـــين حمل

الحجازيون حرفاً على الفعل[١]. اتضح لنا مما تقدم الدور الوظيفي الذي لعبه قياس الشبه في تعليل الظواهر اللغوية.

ثانياً: استدلال العلماء بقياس الشبه العربي لبناء مذاهبهم عليه، وفيما يلي بعض الأمثلة على ذلك:

١ــ استدل الكوفيون بحمل المصدرعلى الفعل وقياسه عليه في الصحة والاعتلال نحو: (قاوَمَ قِواماً) و(قامَ قياماً) على أنَّ المصدر فرع على الفعل ومشتــق منـــه وأنَّ الفعل أصل[٢].

٢ــ استدل ابن جني بقياس همز(حائض) على(قائم) للوجه الشبهي الجامع وهو صورة(فاعــل) على أنَّ التـــاء فـــي (راضية) و(آشـــرة) هي للمبالغـــة كـــ (داهِية) و(فرُوقـــَة) وليست للتأنيث، فكما أنَّ (حائض) إنما همز قياساً على (قائم) لمجيئه على صورته فكذلك تاء(راضية) هي للمبالغة كتاء(داهية)، لأنهما بلفظ الجاري على الفعل.

قال ابن جني: " التاء في (راضية) و(آشرة) ليست التاء التي يخرج بها اسم الفاعل على التأنيث لتأنيث الفعل من لفظه... وإذا لم تكن إياها وجب أن تكون التي للمبالغة كفرُوقـــَةٍ وصَرُورَةٍ وداهيةٍ مما لحقته التاء للمبالغة والغاية، وحَسَّنَ ذلك أيضاً شئ آخر وهو جريانها صفة على مؤنث، وهي بلفظ الجاري عل الفعل... ألا ترى إلى همزة (حائض)، وإن لم يجز على الفعل، إنما سببه أنه شابه في اللفظ ما اطرد همزه من الجاري على الفعل، نحو (قائم) و(صائم)" [٣].

بعد أن استدل ابن جني في هذا النص بالسبر والتقسيم على أنَّ تاء (راضية) و(آشرة) للمبالغة عكف على القياس مستدلاً بقياس همز (حائض) على (قائم) لأنه على وزنه مع أنَّ (حائض) ليس اسم فاعل، يعني ليس صفة. بل هو اسم بمعنى النسب أي: ذات حيض، وعين (حائض) همزة وليست ياء خالصة. استدل بهذا القياس على أنَّ التاء في (راضية) للمبالغة وليست للتأنيث، قياساً لها على(داهية) وإن كانت (داهية) جارية على الفعل في حين أنَّ (راضية) ليست جارية على الفعل، يعني ليست

١- يراجع ابن جني، الخصائص، ١٩٥٢: ج١، ص١٦٧.

٢- يراجع الانباري، الانصاف، ١٩٦١: ج١، ص٢٣٥-٢٣٦.

٣- ابن جني، الخصائص، ١٩٥٢: ج١، ص١٥٣-١٥٤.

اسم فاعل، وإنما هي اسم بمعنى: ذات رضا، لأنه لا يصح أن تقول: رضيت العيشة، والخلاصة أنَّ ابن جني استدل بقياس (حائض) على (قائم) على صحة قياسه (راضية) على (داهية).

٣ـــ استدل المالقي بقياس (ما) على (ليس) على أنَّ (ليس) فعل، لأنها أصل.

قال المالقي:" ألا ترى أنَّ أبا علي قد ذكر في كتابه (الإيضاح) وغيره أنَّ (ما) النافية إنما عملت بشبهها بليس، فجعل (ليس) أصلاً في العمل و(ما) فرعاً، وليس ذلك إلاّ لتغليبه عليها حكم الفعلية و تسميتها فعلاً، ولو كانت حرفاً عنده لم تكن أصلاً في العمل حتى يشَبِّهَ بها (ما). بل كانا يكونان أصلين في ذلك فاعلمه" (٤).

ثالثاَ: الوظيفة الثالثة التي ينجزها قياس الشبه هي وظيفة مزدوجة يؤديها في آن واحد، وهذه الوظيفة هي التنسيق بين الأقيسة المتعارضة فيما ورد من السماع، نحو أنْ يرد عن العرب الفصحاء ما اشتمل على قياسين متعارضين، فأنَّ العلماء قد وجّهُوا ذلك توجيهاً علمياً باستخدامهم قياس الشبه للتوفيق بين القياسين المتعارضين وتبرير تعارضهما، فقياس الشبه هنا يؤدي وظيفة التنسيق إضافة إلى وظيفته القياسية الأصلية التي يتم بموجبها انتقال الحكم من المقيس عليه إلى المقيس، فهو إذن يؤدي وظيفتين في آن واحد، وفيما يلي نرى مثالين لذلك.

استخدام ابن السراج في نصه التالي قياس الشبه لانجاز هاتين الوظيفتين: فقد علل تصغير ما ورد من أفعال التعجب نحو قول العرب: «ما أمَيلِحَهُ»، و«ما أحَيسِنَــهُ»، بأنــَّها مقيسة على الأسماء التي لاتتصرف. ومعلوم أنَّ تصغير الأفعال مخالف لقياس الكلام العربي، لأنَّ الأفعال لا توصف بما يعظُــمُ ويهُونُ كما توصف الأسماء بذلك(٥). ووجه الشبه الذي اعتبره جامعاً بين فعل التعجب وما قيس عليه من الأسمـــاء هـــو عـــدم التصرف. والمهـــم أنَّ هـــذا القيـــاس رفع التعـــارض بيـــن السمـــاع والقياس ببيان علة تصغير فعل التعجب، وما قيس عليه مـــن الأسمـــاء هـــو عـــدم التصـــرف. والمهـــم أن هـــذا القياس رفـــع التعـــارض بيـــن الســـماع

٤- المالقي، رصف المباني، ١٩٨٥: ص٣٦٩.

٥- يراجع سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج٣، ص٤٧٨

والقياس ببيان علة تصغير فعل التعجب، وأعني بالسماع ورود تصغير فعل التعجب. وعلته حمله بقياس الشبه على الأسماء. وأعني بالقياس المعارض لهذا السماع عدم جواز تصغير الأفعال لأنها لاتوصف بما يعظُمُ ويهونُ.

قال ابن السراج: "فان قال قائل: فما بال هذه الأفعال تصغر، نحو: ما أُمَيلِحَهُ وأحَيسِنَهُ، والفعل لايصغر؟ فالجواب في ذلك: أنَّ هذه الأفعال لمّا لزمت موضعاً واحداً، ولم تتصرف ضارعت الأسماء التي لاتزول إلى (يفعل) وغيره من الأمثلة فصغرت كما تصغر"(٦).

على أنَّ في هذا القياس ربطاً بين الأفعال والأسماء ولم يكتف ابن السراج بذلك، بل أراد أن يوضح هذا القياس ويثبته في الاعتقاد فذكر قياساً حُمِلت فيه الأسماء على الأفعال، وهو بذلك أيضاً قد ثبَّتَ العلاقة بين الأسماء والأفعال. قال بعد النص المتقدم مباشرة: "ونظير ذلك دخول ألفات الوصل في الأسماء، نحو: ابن، واسم، وامرئ وما أشبهه. لمّا دخلها النقص الذي لايوجد إلاّ في الأفعال، والأفعال مخصوصة به، فدخلت عليها ألفات الوصل لهذا السبب، فأسكنت أوائلها للنقص" (٧).

وقد استخدم ابن جني هذا القياس لانجاز هاتين الوظيفتين معاً في وقت واحد، وذلك حين تعرض لمعالجة قول العرب التالي وتوجيهه (بأيهمْ تَمْرُرْ أمْرُر) و(غلامَ مَنْ تَضرِبْ أضْرِبْهُ) و(بأيهمْ تَمُرُّ).

وكل هذه الأساليب اللغوية مخالفة للقياس القاضي بأنَّ الشرط والاستفهام لهما الصدارة فلا يعمل فيهما ما قبلهما.

والقياسان المتعارضان هنا هما:

الأول: قياس حرف الجر القاضي بأن يعمل في الاسم الذي يدخل عليه.

والثاني: قياس الشرط والاستفهام القاضي بصدارتهما وبألاّ يعمل فيهما ما قبلهما.

وقد دخل حرف الجر في الأساليب السابقة على كل من الشرط والاستفهام. فحصل التعارض بين القياسين السابقين.

٦- ابن السراج، الأصول، بلاتا، ج١،ص١١٧، و ابن جني، المنصف، ١٩٥٤: ج١، ص٣١٦.

٧- ابن السراج، الأصول، بلاتا: ج١، ص١١٧.

ولأجل التنسيق بين القياسين المتعارضين، وتوجيه هذا السماع الفصيح استخدم ابن جني ذكاءه ودقته فبدأ بتعليل قولهم: (بأيهمْ تَـمْرُرْ أمْرُرْ) على أساس أنَّ العرب حاولوا تعليق حرف الجر عن العمل دفعاً للتعارض. لكنهم لم يجدوا طريقاً إلى ذلك. لذلك أجازوا إعماله في الشرط فأعملوه فيه.

ويبدو أنَّ شروع ابن جني بتوجيه هذه الجملة كان عن قصد، وذلك ليتسنى له استخدام قياس الشبه في إجازة الأسلوبين الآخرين. وعليه فلما تم له ذلك انتقل إلى قياس المضاف على حرف الجر، لأنَّ عملهما واحد، لذلك جاز قولهم: (غلامَ مَن تضربْ أضربْهُ). وهذا قياس منسوب إلى العرب استخدامه، وأخيراً لم يبق لديه سوى قولهم: (بأيهم تَـمُرُّ؟) و(غلامَ مَن تَـضربُ؟). ومادام هناك وجه من الشبه يجمع بين الشرط والاستفهام، وهو أن لكل منهما الصدارة كان من السهل حمل الاستفهام على الشرط وقياسه عليه. وهذا القياس منسوب إلى العرب أيضاً. وبهذه المعالجة الدقيقة، وهذا التوجيه العلمي تم التنسيق أو التخفيف من شدة التعارض وحدّة التنافي.

قال ابن جني: "ومن ذلك قولهم: بأيهمْ تَـمْرُرْ أمْرُرْ، فقدموا حرف الجر على الشرط فأعملوه فيه، وإن كان الشرط لايعمل فيه ما قبله. لكنهم لمّا لم يجدوا طريقاً إلى تعليق حرف الجر استجازوا إعماله في الشرط. فلما ساغ لهم ذلك تدرجوا منه إلى أن أضافوا إليه الاسم فقالوا: غلامَ مَن تَـضربْ أضربْهُ، وجارية مَن تَـلْـقَ ألقَـها. فالاسم في هذا إنما جاز عمله في الشرط من حيث كان معمولاً في ذلك على حرف الجر. وجميع هذا حكمه في الاستفهام حكمه في الشرط. من حيث كان الاستفهام له صدر الكلام كما أنَّ الشرط كذلك. فعلى هذه جاز: بأيهـمْ تَـمُرُّ؟ وغلامَ مَن تَـضربُ؟... وإذا خرج ما يتعلق به حرف الجر من حَيز الاستفهام لم يعمل في الاسم المستفهم به ولا المشروط به "[٨] نحو: أتذكرُ إذ مَن يأتنا نأته، فالظرف متعلق بقولك: (أتذكر) لذلك لايجوز ذلك إلاّ في ضرورة الشعر. أما (بأيهم تَـمرُرْ أمرُرْ) و(بأيهم تمرُّ؟) فانَّ الجار والمجرور متعلقان بالفعل بعد الاسم.

والمهم أنَّ القياس هنا أنجز وظيفتين هما: الحمل الذي تتمثل فيه إجازة ماورد به السماع والتنسيق بدفع التعارض.

٨- ابن جني ، الخصائص، ١٩٥٢: ج١، ص٣٥٢.

رابعاً: القياس رابط موضوعي مَثَّلَ جانباً مهماً من المنهج النحوي.

الوظيفة الرابعة التي أدّاها قياس الشبه هي الربط الموضوعي بين المواضيع اللغوية، النحوية منها والصرفية والعروضية، وسنرى ذلك في الأمثلة المختلفة التي ستذكر بعد قليل ـــ إن شاء الله تعالى ــ: ولقد اتضح من خلال الدراسة العميقة لقياس الشبه في النحو والصرف ورصد ما أنجزه من وظائف منهجية أنَّ النحاة قد تفننوا في استخدام هذا القياس، وعملوا على تطويره وظيفياً بشكل ملفت يجدر التعرف عليه، إذ قد لفت الانتباه أنَّ العلماء استخدموا قياس الشبه بشكل أدّى فيه وظيفة جديدة ظريفة مجردة عن الوظيفة القياسية التي يتم بموجبها حمل شئ على شئ فهي خالية من الحمل ولا ينتقل فيها الحكم من شئ إلى شئ، لأنه لا يوجد فيها مقيس ولا مقيس عليه، وهذه الوظيفة الطريفـــة هي ربط المـــواضيـــع المختلفة بعضها ببعـــض. وإيضاح بعضها بذكر بعضها الآخر. وهذا الربط يمثل في الواقع جانباً مهماً من منهج النحاة في بحوثهم ودراساتهم. ومعلوم أنَّ المواضيع النحوية كثيرة. وأنها مترابطة برابط التعبير، فمثلاً نجد جملة واحدة تتألف من مفردات تنتمي كل منها إلى موضوع معين، فنجد فيها المبتدأ والأداة و الفعل والفاعل والمضاف والمضاف إليه والحال والمفعول نحو: محمدٌ لم يأتِ أبوه راكباً سيارة ً. وعليه فالجملة تربط بين مجموع من المواضيع. وقد حرص النحاة على أن يوحّدُوا بواسطة قياس الشبه ترابطاً بين مواضيع النحو التي تناولوها جميعاً بالبحث والتحقيق، وذلك ليكون النحو بمواضيعه المتنوعة كلاً مترابطاً سائراً وفق منهج علمي مثمر، ثم ليستعين طالب هذا العلم على استحضار المواضيع المختلفة مما يزيد في تمكينها في نفسه.

وسنـــرى أنَّ هـــذا الأمـــر لـــم يكـــن مختصاً بالنحـــو فحســـب. بل شمـــل الصـــرف والعروض أيضاً. وقد تطورت هذه الوظيفة حتى صار قياس الشبه يقوم بوظيفة الربط بين المواضيع النحوية والصرفية، وبين المواضيع اللغوية والنحوية، وبين المواضيع النحوية والصرفية والعروضية كما سنرى في الأمثلة. والمهم أنَّ هذه الوظيفة لم تقتصر على ربط مواضيع علم النحو فقط.

وهذه الوظيفة التي تجعل من مواضيع النحو أو الصرف كلاً مترابطاً أشبه بالنقلة القياسية التي تذكر القارئ بما سبق من مواضيع وتوضح له في الوقت نفسه

الموضوع الجديد بذكر نظيره السابق، و قبل هذا و ذاك تربط المواضيع وتؤلف بين الأبواب.

ومعلوم أنَّ هذه الوظيفة كسابقاتها علمية أصلية تتسم بالسمة التعليمية. وقد ابتكرها علماء اللغة.

وفيما يلي الموارد أوالعلوم التي أنجز فيها قياس الشبه وظيفة الربط الموضوعي:

أولاً: الربط بين الأبواب النحوية و مواضيعه: وفيما يلي أمثلة لذلك:

١ــ لقد أوضح سيبويه ــ في نصه التالي ــ أنَّ علة عمل (ما) الحجازية أنها مقيسة على (ليس) للشبه المعنوي الموجود بينهما. ثم أراد أن يبين هذا القياس ويمكِنــّهُ في الذهن ذكر قياساً آخر حملت فيه (لاتَ) على (ليس) في العمل أيضاً وهو بهذه النقلة كان قد ربط بين موضوع (ما) وموضوع (لاتَ) و أوضحه بذكر نظيره. ولم يكن حَمْلُ (ما) على (ليس) مقيساً أو متوقفاً على حمل (لاتَ) على (ليس).

قال سيبويه: "وأمّا أهلُ الحجاز فيشَبِّونها بليس إذ كان معناها كمعناها، كما شبَّهُوا بها (لاتَ)..."[٩].

٢ــ وأوضح سيبويه في نصه الآتي أنه لايقع بعد (قالَ) ومشتقاته إلاّ ما كان كلاماً يعني لايقع بعد هذا الفعل إلاّ ما كان جملة تامة. واستثنى من ذلك (تقول) في أسلوب الاستفهام على أساس أنَّ العرب "أجروا (آتقولُ) مجرى الظن، فقالوا: أتقولُ زيداً منطلقاً"[١٠]. وعليه فما بعد (أتقول) لم يكن كلاماً، المهم فانَّ قياس (أتقول) على (أتظن) منسوب إلى العرب استخدامه، وهو قياس معنوي، أي إنَّ وجه الشبه الجامع معنوي. ثم أراد سيبويه أن يوضِّحَ هذا القياس فذكر نظيره، وهو قياس (ما) الحجازية على(ليس)، وهو قياس معنوي أيضاً، وعليه فوجه الشبه الجامــع فــي كلا القياسيــن معنــوي هــذا مــن جهة. ومن جهة أخرى فانَّ القياسين متشابهان من جهة أنَّ المشبه في كل منهما لا يأخذ جميع ما للمشبه به من مميزات أو أحكام، لضعف الفرع عن الأصل.

والمهم أنَّ سيبويه أوضح لنا قياس (أتقول) على (أتظن) بذكــره قيــاس (ما) على

٩- سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج١، ص٥٧.

١٠- ابو علي الفارسي، الحجة، ١٩٦٥: ج١، ص٣٥٨

(ليس)، وهو بهذه النقلة القياسية كان قد ربط بين موضوعين مختلفين من مواضيع النحو.

قال سيبويه: "واعلم أنَّ (قلت) إنما وقعت في كلام العرب على أن يحكي بها، وإنما تــَحكي بعد القول ما كان كلاماً لا قولاً، نحو: قلتُ: زيدٌ منطلقٌ... وكذلك جميع ما تصرّف من فعله إلاّ (تقول) في الاستفهام. شبّهوها بتظن... فانما جُعِلت كتظن، كما أنَّ (ما) كليس في لغة أهل الحجاز مادامت في معناها... ولم تــُجعل (قلتُ) كظننتُ، لأنها إنما أصلها عندهم أن يكون ما بعدها محكياً فلم تدخل في باب (ظننتُ) بأكثر من هذا، كما أنَّ (ما) لم تــَقوَ قوة (ليس)، ولم تقع في كل مواضعها، لأنَّ أصلها عندهم أن يكون ما بعدها مبتدأ"[١١]

معلوم أنَّ هذا الايضاح ليس قياساً لبداهة أنَّ العرب لم يجعلوا (أتقول) مثل (أتظن) قياساً على جعلهم (ما) مثل (ليس)، فليس عُلقةٌ سببية قياسية بين القياسين.

٣ــ لقد استخدم كل من ابن مالك والأشموني قياساً إيضاً حياً واحداً بغية إيضاح القياس الذي ذهب إليه كل منهما، فابن مالك في نصه التالي أراد أن يبين لنا قياس (إذن) على (أن) في نصبها المضارع مع أنها غير مختصة به نحو: (إذن أنا أكرمك) و(إذن أكرَمكَ محمدٌ)[١٢]. لذلك ذكر قياس (ما) الحجازية على (ليس) في الاعمال، قال ابن مالك: "ولاتختص بالأفعال فكان حقها ألاّ تعمل، و لكنهم شبهوها بــ (أنْ) لغلبة استقبال الفعل بعدها، ولأنها تخرج الفعل عمّا كان عليه إلى جعله جواباً كما تخرج (أن) الفعل عمّا كان عليه إلى جعله في تأويل المصدر فحملت على (أن) فنصبت المضارع، وإن لم تختص به، كما عملت (ما) عمل (ليس) وإن لم تختص بالأسماء. هذا مذهب أكثر النحويين" [١٣].

لقد أوضح ابن مالك في هذا النص قياس (إذن) على (أن) بقياس (ما) على (ليس). وهو بذلك كان قد ربط بين موضوعين نحويين هما (إذن) و(ما). وقد فعل الأشموني مثل ذلك، إذ أراد في نصه التالي أن يوضح لنا قياس (إذن) على (ظنّ) في الاعــمال

١١- سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج١، ص١٢٢-١٢٣.

١٢- يراجع المالقي، رصف المباني، ١٩٨٥: ص١٥٢

١٣- ابن مالك، شرح التسهيل، ١٩٩٠: ج٤، ص٢٠.

مع أنَّ الأصل فيها الإهمال لأنها غير مختصة لذلك ذكر قياس (ما) الحجارية على (ليس) في الإعمال مع أنَّ الأصل في (ما) الإهمال لعدم الاختصاص، قال الأشموني: "حكى سيبويه وعيسى بن عمر أنَّ مِن العرب مَن يلغيها مع استيفاء الشروط، وهي لغة نادرة. ولكنها القياس لأنها غير مختصة. وإنما أعملها الأكثرون حملاً على (ظنّ)، لأنها مثلها في جواز تقدّمها على الجملة وتأخرها عنها وتوسطها بين جزءيها. كما حملت (ما) على (ليس)، لأنها مثلها في نفي الحال"[١٤].

٤ــ ذهب ابن جني إلى جواز أن تقع (هل) في بعض الموارد موقع (قد) وذلك لدلالة الحال. وقد أوضح هذا الأمر بذكر جواز أن تقع (أو) موقع الواو وهو بذلك كان قد ربط بين موضوعين هما: وقوع (هل) موقع (قد) ووقوع(أو) موقع الواو. وليست هناك عملية حمل وقياس.

قال ابن جني: "فلما كان السائل في جميع هذه الأحوال قد يسأل عمّا هو عارفه أخذ بذلك طرفاً من الايجاب، لا السؤال عن مجهول الحال... فمن هنا جاز أن تقع (هل) في بعض الأحوال موضع(قد)، كما جاز لأوْ أنْ تقع في بعض الأحوال موقع الواو، نحو قوله: (من البسيط، و القافية من المتواتر):

وَكانَ سِيان ألاّ يسْرَحُوْا نــَعَماً أو يسْرَحُوْهُ بها وَ اغــْبَرَّتِ السُّوْحُ[١٥]

جاز ذلك لما كنت تقول: جالس الحسن أو ابن سيرين، فيكون مع ذلك متى جالسهما جميعاً كان في ذلك مطيعاً. فمن هنا جاز أن يخرج... إلى معنى الواو"[١٦].

ثانياً: الربط بين المواضيع الصرفية: وفيما يلي أمثلة لذلك:

١ــ ربط ابن جني في نصه التالي بين موضوعين صرفيين. ووجه الربط أنه أراد أن يوضح أنَّ قياس استنوق الاعلال، لأنَّ مصدره الاستناقة مُعَلٌّ، ولأنَّ قياس الفعل إذا كانت عينه ياءاً أو واواً أن يأتي معلاً. ولأجل إيضاح ذلك ذكر ما جاء عن العرب من نحو (الحائش) مهموزاً، وهو من الحَوش، وإن لم يجر على فعل، أي وإن لم يكن له فعل أخذ منه، لأنه على وزن فاعل مما عينه حرف علة نحو قائم وصائم.

١٤– الاشموني، شرح الألفية، بلاتا: ج٣، ص٢٩١.

١٥– البغدادي، خزانة الأدب، ١٩٦٨: ج٥، ص١٣٤.

١٦– ابن جني، الخصائص، ١٩٥٢: ج٢، ص٤٦٥.

قال ابن جني: "فلما كان الباب في الفعل ما ذكرناه من وجوب إعلاله وجب أبداً أن يجئ (استنوق) ونحوه بالإعلال لاطراد ذلك في الفعل، كما أنَّ الاسم إذا كان على فاعل كالكاهل والغارب إلاّ أنَّ عينه حرف علة لم يأتَ عنهم إلاّ مهموزاً وإن لم يجر على فعل ألا تراهم همزوا الحائش وهو اسم لاصفة ولا هو جار على فعل، فأعلُّوا عينه، وهي في الأصل واو من الحَوش..."[١٧]

٢ـ وربط ابن جني في نصه التالي بين موضوعين صرفيين هما:

زيادة الميم في أول الاسم في نحو: (مَفْعَل) و(مَفْعُول). وقلب الياء واواً في (التَّقوى) و(البَقوى).

قال ابن جني: "فان قيل زيادة على ما مضى: إذا كان موضع زيادة الفعل أوله، بما قدّمته وبدلالة اجتماع ثلاث زوائد فيه، نحو: (اسْتَفعَلَ). وباب زيادة الاسم آخراً بدلالة اجتماع ثلاث زوائد فيه، نحو: (عِنْظِيان) و(خِنْذِيان) و(خُنْزُوان) و(عُنفوان) فما بالهم جعلوا الميم ـ وهي من زوائد الأسماء ـ مخصوصاً بها أولُ المثال، نحو: (مَفْعَل) و(مَفْعُول) (مِفْعال) و(مُفْعِل)، وذلك الباب على طوله؟

قيل: لمّا جاءت لمعنى ضارعت بذلك حروف المضارعة فَقُدِّمَت، وجُعِلَ ذلك عِوَضاً من غلبة زيادة الفعل على أول الجزء؛ كما جُعِلَ قلب الياء واواً في (التَّقوى) و(البَقوى) عوضاً من كثرة دخول الواو على الياء...".[١٨]

ثالثاً: الربط بين المواضيع النحوية والصرفية: أراد ابن جني في نصه الآتي أن يوضح أنَّ الرفث في الآية بمعنى الإفضاء وأنه إنما عُدِّيَ الرفثُ بـ (إلى) لأنه في معنى الإفضاء لذلك ذكر أنَّ (عَوِرَ) و(حَوِلَ) إنما صُحِّحا لأنهما في معنى (اعْوَرَّ) و(احْوَلَّ) وهما مما لابُدَّ من تصحيحه.

قال ابن جني: "... وذلك كقول الله عَزّ اسمه: (أحِلَّ لَكُمْ لَيلَةَ الصِّيام الرَّفَثُ إلى نِسائِكُمْ)[١٩]. وأنت لا تقول: رَفَثتُ إلى المرأة، وإنما تقول: رَفَثتُ بها أو معها، لكنه لمّا كان الرفثُ هنا في معنى الإفضاء، وكُنتَ تُعَدِّي أفضَيت

١٧- السابق: ج١، ص١١٩.

١٨- السابق: ج١، ص٢٣٦.

١٩- البقرة، من الآية ١٨٧.

بـــ (إلى) كقولك: أفضيتُ إلى المـــرأةِ، جئت بـــ (إلى) مع الرفث إيذناً وإشعاراً أنه بمعناه كما صَحَّحُوا عَوِرَ وحَوِلَ لمّا كانا في معنى (اعْوَرَّ) و(احْوَلَّ)"[٢٠].

وهذا الايضاح يشتمل على الربط بين موضوع نحوي وآخر صرفي، ويستند إلى أنَّ الحكمة العربية في هذين الموضوعين واحدة.

وفي النص الآتي أراد ابن جني أن يوضح أنَّ (يقوم) من قولك: كان يقومُ زيدٌ. فاعله ضمير مستتر والجملة خبر مقدم، فاذا حذقت (كان) أخـــِّرَ الخبر، وعاد إلى أصله، فذكر ايضاحاً لذلك ألف (عَلقاة)، فاذا حذفت التاء كانت الألف للتأنيث، ومع وجود التاء فهي للالحـــاق، وهـــو بـــذلك كان قـــد ربط بيـــن موضوعيـــن الأول نحـــوي والآخر صرفي، وإيضاح ذلك الآتي:

إنَّ جملة (يقوم) من قولك: (كانَ يقومُ زيدٌ) مع وجود (كان) تكون خبراً أزيلَ عن موضعه وقـــُدِّمَ على الاسم. وإنَّ هذه الجملة نفسَها مع حذف (كان) تعود إلى موضعها الأصلي بعد المبتدأ لأنها خبر له، ولأجل بيان هذه المسألة وإيضاحها ذكر ابن جني نظيراً لها من الصرف، وهذا النظير هو أنَّ ألف (عَلقاة)، مع وجود التاء، تـــُزال عن أصلها وتكون للالحالق، وأنَّ هذه الألف نفسها مع حذف التاء تعود إلى أصلها وتكون للتأنيث.

قال ابن جني: "ومن ذلك قولنا: كانَ يقوم زيدٌ، ونحن نعتقد رفع (زيد) بـــ (كان) ويكون (يقوم) خبراً مقدماً عليه. فان قيل: ألا تعلم أنَّ (كان) إنما تدخل على الكلام الذي كان قبلها مبتدأ وخبراً و أنت إذا قلت: يقوم زيدٌ. فانما الكلام من فعل وفاعل فكيف ذلك؟

فالجواب أنه لا يمتنع أن يعتقد مع (كان) في قولنا: كانَ يقومُ زيدٌ. أنَّ زيداً مرتفع بـــ (كان) وأن (يقوم) مقدم عن موضعه، فاذا حذقت (كان) زال الاتساع وتأخر الخبر الذي هو (يقوم) فصار بعد (زيد). كما أنَّ ألف (عَلقاة) للالحاق فاذا حذفت الهاء استحال التقدير فصارت للتأنيث" [٢١].

رابعاً: الربط بين اللغة والنحو:

٢٠- السابق: ج٢، ص ٣٠٨.

٢١- السابق: ج١، ص٢٧٣.

ذكر ابن جني في نصه التالي أنَّ علة تسمية الذهب بهذا الاسم قلة وجوده في الدنيا، فكأنه مفقود ذاهب. ومعلوم أنَّ الشئ إذا قلّ قارب الانتفاء. ثم أراد أن يوضح هذه المسألة اللغوية بذكر نظيرلها من النحو مستدلاً على صحة ما ذهب إليه من أنَّ الشئ إذا قلَّ قارب الانتفاء. وهذا النظير هو أنَّ العرب استعملوا الفعل (قلَّ) بمعنى النفي لذلك جاز رفع ما بعد إلاّ على البدلية في نحو: قلَّ رجلٌ يقولُ ذلك إلاّ زيدٌ، لأنه بمعنى: ما يقولُ ذلك أحدٌ إلاّ زيدٌ. وبعد أن أوضح ابن جني سبب التسمية بذكر هذه المسألة النحوية انتهى بطريقة منهجية فنية إلى تعليل مسألتين مهمتين هما:

١ــ تجرد الفعل (قلَّ) من الفاعل، وعلة خلو هذا الفعل من الفاعل مشابهته لحرف النفي.

٢ــ اتيان العرب المبتدأ بلا خبر في قولهم: (أقَــلُّ امرأتين تقولان ذلك)، وعلة مجئ هذا المبتدأ بلا خبرهي العلة المذكورة نفسها، وهي مشابهة هذا المبتدأ لحرف النفي.

والمهم أنَّ ابن جني كان قد ربط بين موضوعين الأول لغوي والآخر نحــوي، وتتضح منهجيته الفنية في أنه اغتنم الفرصة بعد هذا الربط، فعلل المسألتين السابقتين.

قال ابن جني: "... ويشهد عندك بهذا المعنى قولهم في مُراسلة (الذهب) وذلك لأنه مادام كذلك غير مصفى فهو كالذاهب، لأنَّ ما فيه من التراب كالمستهلِك له، أو لأنه لمّا قلَّ في الدنيا فلم يوجد إلاّ عزيزاً صار كأنه مفقود ذاهب، ألا ترى أنَّ الشئ إذا قلَّ قارب الانتفاء. وعلى ذلك قالت العرب: قلَّ رجلٌ يقول ذلك إلاّ زيدٌ. بالرفع، لأنهم أجروه مُجرى: ما يقولُ ذاك أحدٌ إلاّ زيدٌ. وعلى نحو من هذا قالوا: قلــّما يقوم زيدٌ. فكفوا (قــَلَّ) بــ (ما) عن اقتضائها للفاعل، وجاز عندهم إخلاء الفعل من الفاعل لما دخله من مشابهة حرف النفي، كما بَقوا المبتدأ بلا خبر في نحو هذا من قولهم: أقَــلُّ امرأتين تقولان ذلك، لمّا ضارع المبتدأ حرف النفي، أفلا ترى إلى أنسِهم باستعمال القلة مقارنة للانتفاء. فكذلك لمّا قــَلَّ هذا الجوهر في الدنيا أخذوا له اسماً من الذهاب الذي هو الهلاك"(٢٢).

خامساً: الربط بين النحو والصرف والعروض:

٢٢- السابق: ج٢، ص١٢٣.

مثال ذلك ما يلي: نحن نعلم أنَّ أحد طرق تعدية الفعل اللازم هو أن تضاف إليه همزة التعدية نحو: بَعُدَ محمدٌ، أبعَدتُ خالداً وكـَرُمَ محمدٌ، وأكرمتُ محمداً. لكن وجدت ظاهرة لغوية جاءت على عكس ذلك، إذ قد وجدت أفعالٌ كثيرة وردت بعكس هذا الاستعمال،نحو: أقشَعَ الغيمُ، وقشعتهُ الريح. وقد علل ابن جني هذه الظاهرة بارادة التعادل، وكأنَّ هذه الظاهرة المبتنية على سلب التعدية بالهمزة من الفعل إنما بدت تعويضاً عن التعدية بها ومعادلة لها. ثم بَينَ هذه العلة بأمرين مشابهين الأول صرفي والآخر عروضي.

قال ابن جني: "... هذا هو الحديث أن تنقل بالهمز فيحدثَ النقل تعدياً لم يكن قبله. غير أنَّ ضرباً من اللغة جاءت فيه هذه القضية معكوسة مخالفة فتجد (فعل) فيها متعدياً و(أفعل) غير متعد.

وذلك قولهم: أجْفَـلَ الظليمُ، وجَفَـلَـتـْهُ الرِّيحُ، وأشنـَقَ البعيـرُ، إذا رفـع رأسـه، وشَنَـقَتـُهُ، وأنـْزَفَ البـئرُ إذا ذهب ماؤُها، ونـَزَفتـُها... فهذا نقض عادة الاستعمال، لأنَّ فعلت فيه متعدّ وأفعلت غير متعدّ.

وعلة ذلك ــ عندي ــ أنه جُعِلَ تـَعدِّي (فعلت) وجمود (أفعلت) كالعوض لفعلت من غلبة أفعلت لها على التعدي نحو: (جلس) و(أجلسته)، و(نهض) و(أنهضته)، كما جعل قلب الياء واواً في التقوى والرعوى والثنوى والفتوى عوضاً للواو من كثرة دخول الياء عليها، وكما جعل لزوم الضرب الأول من المنسرح لمفتعلن وحظر مجيؤه تاماً أو مخبوناً بل توبعت فيه الحركات الثلاث البتة تعويضاً للضرب من كثرة السواكن فيه، نحو: (مَفعُوْلـُنْ) و(مُفعُولانْ) و(مُسْتـَفعِلانْ)، ونحو ذلك مما التقى في آخره من الضروب ساكنان"[٢٣]. وبذلك ربط بين النحو والصرف والعروض. وهذا منهج علمي متسم بالدقة وسعة الاطلاع.

خامساً: الوظيفة الخامسة هي أخطر وظائف قياس الشبه وأهمها، وهي تسهيل عملية نقل الأحكام النحوية والصرفية من المشبه به إلى المشبه بوجه شبهي جامع معتبر مع خلو المشبه من العلة التي ثبت بها الحكم في المشبه به، فنرى ــ أحياناً ــ

٢٣- السابق: ج٢، ص٢١٥.

حكماً واحدً ينتقل بواسطة أقيسة شبه متعددة من مشبه به إلى مشبه، ثم من هذا إلى مشبه آخر، وهكذا تتراكم الأقيسة.

سادساً: فتح قياس الشبه باب الاجتهاد على مصراعيه مما أدى إلى كثـرة الآراء وتضاربها، فنجد أكثر من رأي في مورد واجد.

سابعاً: استعمال قياس الشبه كمرجع لأحد رأيين أو لإحدى لغتين، ولقد استند سيبويه في نصه التالي إلى قياس الأولى، وهو قياس شبه، لترجيح رأي يونس على رأي الخليل، قال: "وسألت الخليل عن (القاضي) في النداء فقال: أختارُ (يا قاضي)، لأنه ليس بمنـوّن، كما أختارُ (هذا القاضي). وأما يونس فقال: (يا قاضْ). وقول يونس أقوى، لأنه لمّا كان من كلامهم أن يحذفوا في غير النداء كانوا في النداء أجدر، لأنَّ النداء موضع حذف"[٢٤] .

النتيجة

أننا انتهينا من الاطلاع على دور قياس الشبه الوظيفي إلى ما يهيؤنا للحصول على خلفية علمية من شأنها أن تحيي في نفوسنا الأمل للحصول على ملكة نقتدر بها على سلوك الطريق العلمي الصحيح المـؤدي إلى الأخذ بناصية علـم أصـول النحـو والتخصص فيه، وإلى تطوير الدراسات النحوية وخوض المسائل المهمة باقتدار علمي ومنطقي سليمين، ثم إلى البحث عن المنهج العلمي الصحيح الذي يجب أن يطبق ويتبع في مجال تهذيب النحو والعمل على إخراجه إخراجاً جديداً.

المصادر

١ـ ابن جني، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٢م.

٢ـ ابن جني، *المنصف*، تحقيـق إبراهيـم مصطفى وآخر، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٤م.

٢٤– سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج٤، ص١٨٤.

٣ــ ابن السّراج، *الأصول*، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، الطبعة الأولى.

٤ــ ابن مالك، *شرح التسهيل*، تحقيق الدكتور عبد الرحمن السيد وآخر، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٠م.

٥ــ أشموني، *شرح ألفية ابن مالك*، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة.

٦ــ الأنباري، أبي البركات، *الانصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين*، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة الرابعة سنة ١٩٦١م.

٧ــ البغدادي،عبد القادر، *خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب*، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي بالقاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٨م.

٨ــ سيبويه، *الكتاب*، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٥م.

٩ــ الفارسي، أبي علي، *الحجة في علل القراءات السبع*، تحقيق علي النجدي ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٥م.

١٠ــ مالقي، *رصف المباني في حروف المعاني*، تحقيق الدكتور أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، سورية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٥م.

ناي الرومي في لهاة الشعر العربي الحديث
"لا يشدو الناي إلا عندما يكون فارغاً"

وفيق سليطين *

الملخص

ينعقد هذا البحث لمناقشة التوظيف الرمزي للناي انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي ممثلاً بجلال الدين الرومي، ومن ثم لتتبّع أثره في نصوص من الشعر العربي الحديث. ولجلاء هذا الأثر يتوقف البحث أولاً عند قصيدة جلال الدين الرومي الشهيرة الموسومة بـ " الناي "، فيكشف عن الأبعاد الرمزية العرفانية فيها، وينطلق، بعد ذلك؛ ليرصد طرائق حضور هذا المكوّن الأصلي في تجربتين من تجارب الشعر العربي الحديث، أولاهما تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي، والثانية تجربة الشاعر خليل حاوي في ديوانه الموسوم بـ " الناي والريح ". وينتهي البحث لتوضيح أشكال علاقات التفاعل النصّي بين النص المتناص والنص المرجعي، ويختم بقراءة هذه النتائج قراءة تأويلية تتوخّى تحرير الدلالة الكلية من داخل هذا السياق.

كلمات مفتاحية: الناي، المشاكلة، التناص، المطابقة، التحويل.

مقدمة:

يُعنى هذا البحث بجلاء التوظيف الصوفي لرمزية الناي، انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي، ويتوقف عند قصيدة "جلال الدين الرومي" التي تتخذ من الناي عنواناً لها، ثم يتتبع انسراب هذا المكوّن الأصلي من سياق الشعر الصوفي إلى تجارب من الشعر العربي الحديث، فيعمل على رصد طرائق الاستدعاء والتفاعل التناصي بين النصوص الحادثة والنص المرجعي، ويخلص إلى تحديد فروق الاستخدام بالمؤالفة والمخالفة، ومن ثم إلى تأويلها في ضوء هذا السياق الخاص لتوظيف الناي، وينتهي، من بعد،

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية

إلى بناء النتائج المترتبة على عمليات الاستقدام والتعديل والحوار المنعقد بين النصوص في التجارب المختلفة.

أهمية البحث وأهدافه:

إذا كان التوظيف الرمزي للناي يعود إلى مراحل متقدمة تتصل بالسياق الصوفي العرفاني، فإن الغوص على المكامن الرمزية للتوظيف لم تلتفت إليه الدراسات الحديثة، ولم تتوفر على بحثه بحثاً معمّقاً، ولا سيما فيما يتعلق بالحضور الكثيف لرمزية الناي في تجارب الشعر العربي الحديث.

من هنا كانت هذه الدراسة تتجه إلى ردم الهوّة، بخصوص هذا الموضوع، بين سياقي التوظيف: القديم والحديث، وإلى الكشف عن خيوط الوصل وأشكال التفاعل التي تردّ النص الحادث على الأصل السالف، وتضع كلاً منهما في مقابل الآخر؛ لإنتاج هذه القراءة التي تعيد بناء موضوعها على نحو أكمل، وتتيح إمكانية النظر، ضمناً، إلى حضور التاريخ، من خلال عمليات التعديل والتحوير والتفاعل المتكشفة عن اجتراح التوجهات الجديدة والرؤى المختلفة في علاقة النصوص بعضها ببعض على أساس الموضوع المحدد للدراسة.

منهج البحث:

يقوم البحث على منهج التحليل اللغوي، ويستهدي بالمعطيات اللسانية في التحليل، فيعمل على فحص التكوين اللغوي وتأطير العلاقات النصية الخاصة ببناء رمزية الناي، وبالحقول الدلالية التي تفتح عليها في مدونة الشعر الصوفي من جهة، وفي نصوص الشعر العربي الحديث من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس تتم مواجهة هذه النصوص بعضها ببعض؛ لاستجلاء المكونات النسقية في التوظيف، ولتظهير تحولات البناء اللغوي ومصاحباته ولوازمه الدلالية وآفاقه الفكرية والفلسفية بين تجربة وأخرى، أو بين النص الأصلي واجتراحاته اللاحقة.

انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي، عند سنائي والعطّار، يقتطع جلال الدين الرومي ناي الشعر و ينفخ فيه من جديد. ولا يعني ذلك أنه يعيد تأهيله و توطينه

الرمزي فحسب، بل إنه يندفع به في توثب حيوي يطلقه على الفعل، ويفتحه على التجاوز الإشاري المتجاوب مع التوترات القصوى لأحوال العرفان وكشوفاته المباغتة.

في تراكم مقومات ناي الرومي ما يعقد الصلة بينه وبين الإنسان بالمشاكلة، وما يدير العلاقة في مستوى التناظر، ويشدّ القران إلى تحقيق المطابقة. فالناي الذي اقتطع من أجمته هو كالإنسان الذي قُدَّ من أرض وجوده الأزلي، أو استُلَّ من داخل أصله الكلّي، فكان تعيّنه في هذا الوجود ابتعاداً عن ذلك الأصل، وهجراناً له، ونأياً عنه. ومن هنا كان الإنسان نايًا، وكان الناي إنساناً في ترجيعه الحنين إلى الأصل المفتقد، وفي مكابدته مشاعر الحرقة والاصطلام.

هذا، على أن الناي ــ كما هو عند الرومي ــ لا يختزل، وظيفياً، في تسريب مشاعر الحب والتوق والحنين، بما يصاحب ذلك من انبعاث رنّة الندب والالتياع، أو من اتقاد جذوة الحزن وتطاير شررها في أنّات النحيب والتفجّع. فهو يجمع، إلى ذلك، ما يناقضه ويلازمه من مشاعر البهجة والاغتباط المتولّدة عن آيات الجمال التي يفصح عنها في مجالي الأنغام، ويفتح عليها العين من جهة القلب. يقول الناي بعبارة الرومي(١):

منذ أن قُطعتُ من أَجمتي
أصدرتُ هذا الصوت النائح
وكلّ من فُصِل عن حبيبٍ
يفهم ما أقول
وكلّ من اقتُلِعَ من أصله
يتوق إلى العودة إليه
وتجدني، في كلّ تجمّع، أمزج
بين السرور والأسى

١– عنايات خان. يد الشعر، خمسة شعراء متصوفة من فارس، ترجمة قام بها كلمان باركس، ترجمة عن الإنكليزية، وقدم له د. عيسى العاكوب، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٨، ١٤٣ وما بعدها.

....

....

الناي جرح ومرهم في وقت واحد

ألفة، وتوقٌ إلى الألفة

في أغنيةٍ واحدة

هجرٌ مشؤوم،

وصبابةٌ رقيقةٌ معاً

هذا الحضور المركب للناي يكشف عن إشعاعه الرمزي الثـرّ، وعـن أصـالته الضاربة في عمق الوجدان، وكذلك عن قوة الجمع والتوحيد التي يحوزها بفعل قابليـة الانقسام بين الجوانب المتباينة والوظائف المتعارضة. ولعلّ ذلك ما حدا بالشعراء إلى استلهامه، وإلى التفنن في تفتيق ممكناته الدلالية من خلال الاشتباك مع هـذا السـياق الأصلي الذي يتجوهر فيه التوق البشري إلى الخلاص والتعالي، ويتفجّر مـن خلالـه حنين الجزء إلى الكل، وشغف النسبي بمساكنة المطلق والتحقق به.

لكنّ الأصالة الرمزية التي يتمتع بها الناي، في توظيفه العميق عند الرومي، تجعله يكتنز أبعاداً إشارية أخرى، تبديه في حال من التعـدد والانقسـام، وتجلـو طبيعتـه البرزخية التي تهيّئ له أن يشفّ عن آفاق الجمال الكوني، من خلال إفضـائه بواقـع السلب والانخلاع. ويعود ذلك إلى ما يمثّله ويرشّحه ذاتياً من حقيقة سـريان الـنفس الإلهي في أعيان الموجودات، التي يقدّم من نفسه صورة عنها، وشهادة بها. ومن هنا كان يضايف بين الهجر والوصل، وبين الخلاء والامتلاء، وبين معاناة الاغتراب، بما ينجرُّ عنها من مشاعر النقص، وقوة الحضور الكاشفة عن التشبع بالجمـال المطلـق الذي يتدفق في أعماق صور التقيّد والانفصام. ولهذا لم يكن من المتاح له أن يلامـس شفة المحبوب إلاّ باطّراح حمولته الذاتية، وتخلية قلبه من كل ما عداه.

إن انبعاث المعاني الإلهية الكلية فيه، لا يتحقق إلا بفراغه الداخلي، وبتجويفه الذي يحررّه من كل ما يصِلُ بنفسه أو يردّه إليها في حدود عزلتها وانغلاقها. وعلى ذلـك، كان الناي – في صيرورته نايا – يضايف بين الحضور والغياب، ويؤالف بين المظهر

والجوهر، وينفتح على كلّ منهما من وجه، بما يكفل تجدد الحضور المتوتر بين النسبية والإطلاق.

هذه الإمكانات التي ينطوي عليها ناي الرومي، هي التي حققت رسوخه واستدعت التعويل عليه في الشعر الصوفي العربي، كما نجد في مثال ديوان النابلسي[٢]، وهي التي أغرت تجربة الشعر العربي الحديث باستدعائه، وبمحاورة نسق توظيفه الرمزي، على تفاوت بين مطابقة الأصل، أو التعديل فيه لزحزحته عن حدوده المستقرّة وإدراجه في سياقات نوعية جديدة تقضيها شؤون التجارب الحادثة في متغيرات الوجود والقيمة. وسنكتفي هنا بالتوقف عند تجربتين من التجارب الرائدة بخصوص توظيف الناي في الشعر العربي الحديث.

أولاً: ناي البياتي ومستويات الحضور المرجعي:

في قصيدته الموسومة بـ "مرثية إلى ناظم حكمت"، يعزف البياتي على ناي الرومي، ويستدعيه إلى نصّه الجديد، فيدمجه فيه محافظاً على سياقه المكوَّن ودلالاته المتشكلة عموماً، ما خلا بعض التعديل الذي يجري على مستوى العناصر لا على مستوى البنية. يقول البياتي[٣]:

"اصغِ إلى الناي يئنُّ راوياً...."
قال جلال الدينْ
النارُ في الناي
وفي لواعج المحبِّ
والحزينْ
الناي يحكي عن طريق طافح بالدمِ
يحكي مثلما السنينْ
"شيرين" يا حبيبتي

٢- عبد الغني النابلسي، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، دار الجيل، بيروت، د. ت.
٣ - عبد الوهاب البياتي، ديوان البياتي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ٦٧٩ وما بعدها.

"شيرين"

دار الزمان

احترقت فراشتي

تغضَّن الجبينْ

وانطفأ المصباح، لكني مع السارينْ

مع المحبينَ، مع الباكينْ

أحملُ أكفاني

يئنُّ راوياً

قال جلال الدين

"من راح في النوم سلا الماضي"

مع الباكينْ

"شيرين" يا حبيبتي

"شيرين"

في تأمل النص المتناص وإجرائه على النص المرجعي يلاحظ ما يلي:

١ـ تنصيص صوت النصّ السالف وإدراجه في النص الحادث مباشرة، إذْ يجري التصريح بذكر جلال الدين الرومي مرتين، من خلال تظهير عبارته والتشديد عليها بالمعاودة والتكرار، وهو ما يجعل منها مرتكزاً أساسياً، أو منطلقاً للتنامي، ومصدراً للتوليد والتفريع.

٢ـ استحضار ناي الرومي في النص الجديد بمقوماته المحدّدة في النص المرجعي، على نحو ما تشير إليه العبارة الاستهلالية: "اصغِ إلى الناي يئنُّ راوياً..."، وهي التي تشكّل حدّاً مشتركاً يشدُّ اللاحق إلى السابق من جهة، ويحدّد إمكانات نموّ التالي منهما زمنياً، انطلاقاً من الركيزة القولية للأول، التي تشكّل قاعدة انبثاق النص الجديد وإطاره المرجعي. ولعلّ هذا المحدِّد الاستهلالي هو ما سيفرض، من بعد، سلسلة من قرائن التحديد المعنوي تَسِمُ نصّ البياتي، وتقيمه في أفق المشاكلة، من خلال مراكمته لها على السنَن المضروب بالمطابقة والائتلاف، كما يبيّن الجدول الآتي:

١– ناي الرومي	٢– ناي البياتي
– يحكي ألم الفراق والانفصال.	– يترجم عن مكابدة المحبّ، ومرارة الفقد.
– ينتحب.	– يئنُّ راوياً.
– الناي نار وليس ريحاً. " نار الحب في نغمات الناي"	– النار في الناي. وفي لواعج المحب والحزين.
– يحكي عن طريق الاقتلاع وتجويف الذات.	– يحكي عن طريق طافح بالدم.

وهذا المقوّم المعنوي الأخير يتبدّى ارتباطه الإحالي، جلياً، بقصيدة فريـد الـدين العطار، التي تندرج تحت عنوان: "الاستماع إلى الناي"، وفيها يقول[٤]:

"هذه هي الطريقة التي ينبغي

أن يستمع فيها الإنسان إلى الناي

يُقتل،

ويُلقى في الدم"

٣ــ الاحتفاظ بالبنية المتشكلة في علاقة الرمز بالمرموز إليه، وهي التي ينطلق منها النصّ الجديد، ويكفل إنتاجها وتثبيتها.

الناي المقتطع من الأصل
أو المفصول عن الحبيب ← **حكاية لواعج العشق وألم الفراق**

ولكن ما يحدث في النص الجديد هو أن البياتي يقوم بتحريك أحد العناصر على المحور الاستبدالي؛ إذْ يقيم الرمز الثوري ممثلاً بـ "ناظم حكمت" في مكان الحبيب المشتهى، أو في مكان الأصل الذي يتوق الناي إلى الالتحام به. وبذلك يـدخل تعديلاً

٤ــ عنايات خان، يد الشعر، خمسة شعراء متصوفة، ص١١٨.

جزئياً على الأنموذج عبر هذا الإبدال الذي لا يمسّ نظام العلاقة، ولا يغيّر في آلية التدليل، وإن كان يوجّه دلالة الحنين إلى زمن الثورة المفتقد. وعلى هذا النحو يغدو البياتي، بفحوى النص، ناياً مقتطعاً ومغرّباً عن الأصل الثوري، ومفصولاً عن الحبيب "ناظم حكمت"، ولذلك بات يعاني من ألم الفراق والتمزق وفداحة الخطب والمصير، عبر حنينه الجارف إلى ذلك الأصل المفتقد.

٤ــ في آلية الاستدعاء التناصي ينطق النص الجديد للبياتي من خلال أحد مستويات الناي عند الرومي، وفي ذلك تحوّل به عن طابعه المركب الذي يَسِمُ حضوره في الأصل. فالبياتي يستدعي ناي الرومي في مستوى البثّ، والتفجّع، وموت الماضي الثوري، وانكسار الحلم. وهو تحوّل يواكب رؤية البياتي، ويستجيب لخصوصية التجربة الجديدة وقولها المختلف عمّا يفضي به ناي الرومي الذي يحتفظ بمرونته الدلالية، وتعدديته الإشارية، وازدواجه الطباقي. فهو عنده:

جرحٌ ومرهم،
سرور وأسى،
ألفةٌ، وتوقٌ إلى الألفة
هجرٌ مشؤوم، وصبابةٌ رقيقة.
جسد يخرج من الروح،
وروح يخرج من الجسد.

وبمقتضى ما تقدّم، نخلص إلى أن ناي الرومي هو الذي يعلو، ويسيطر، ويغلّف النص الجديد، أو يؤثثه. وكأن النص المصدر هو الذي يتكلم في نسيج البياتي، ويتعين مركزاً له، ومنظوراً للرؤية، وأفقاً للتدليل.

ثانياً: خليل حاوي بين امتصاص الناي وتحويل الريح:

في قصيدته "الناي والريح" التي تَسِمُ ديوانه الصادر عام ١٩٦١، يكتب خليل حاوي من صومعته في كيمبردج متوسلاً برمزية الناي في التعبير عن الشوق والحنين إلى الأهل والحبيبة. وفي مقابل حضور الناي في سياقه المتشكّل الذي يقطّر ماء

الحزن ومشاعر الاغتراب، نتيجة الانفصال عن موطن الألفة ومبارحة رحم الوجود الذي تمثّله أجمة العائلة، يستدعي الشاعر فاعلية الريح في توظيف رمزي مضاد، يشدُّ في الاتجاه المعاكس. فإذا كان صوت الناي في القصيدة يمتصُّ سلفه ويصدح بنغمة الحنين متشهياً العودة إلى الأصل والانغراس فيه، فإن الريح لا تلبث أن تواجه فاعلية الناي، فتنفتح فيه بنفسها المختلف الذي يمارس عليه تحويلاً أساسياً يدفع إلى الانقطاع عن الأصل، وإلى العدول عن اللواذ بالرحم والاحتماء بالماضي أو الاستقرار فيه. فالريح ــ كما يقول حاوي ــ تمسح السياجات العتيقة في العقول وفي الدروب. ومن هنا تحتدم المواجهة بين صوت الناي القديم وعصف ريح الجديد فيه، على نحو ما تطالعنا به القصيدة (٥):

أ: صوت الناي "نغمة الحنين":

"ولربما ماتتْ غداً
تلك التي يبستْ على إسمي
ومصَّ دماءها شبحي
وما احتفلتْ بلذّات الدماء
ماتت مع الناي الذي تهواه
يسحب حزنه عبر المساء
....
....
طول النهارِ
مدى النهارْ
تنحلُّ في عصبي جنازتها
يحزُّ الناي فيه وما يزيحُ عن القرار:

٥ ــ خليل حاوي، الناي والريح، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦١، ٢٣ وما بعدها.

ماتتْ وما احتفلتْ وما عرفتْ
رَفاهَ يدٍ تظلّلها ودارْ ".

ب: صوت الريح في الناي " نغمة الانشقاق":

طول النهارِ
مدى النهارْ
ربي متى أنشقُّ عن أمي، أبي
كتبي، وصومعتي، وعن تلك التي
تحيا، تموت على انتظار.

والملاحظ، ممّا تقدّم، أن الناي في شخص الشاعر ينقسم بين قوتين متواجهتين تتنازعانه. ولكنّ قوة التغيير ممثلةً بعصف ريح الجديد تعمل على كبح قوة السياق القديم، وتدفع بالناي في دروب النأي عن الحاضنة، والافتراق عن الأصل، وتحمله على المغامرة بالوجود في اتجاه مغاير لحلم العودة إلى المستقرّ الآمن، ليكون له، من بعد، أن يقطع معه في توجهه المختلف نحو ارتياد الدرب الآخر المحفوف بالعناء والمرارة إلى بدويته السمراء.

إن انقسام الناي هنا بين المطابقة والمغايرة، وبين حضور الأصل وإنتاج قوة التحوّل عنه، يمثل نقلة مختلفة تعيد تعريف أصالة الانتماء إلى الجذر بالانعطاف عن مستقرّه، لتحقيق الإضافة النوعية عليه، وللوفاء بحقّ الموقف الجديد الذي يفرض ضرورة النهوض بعبء التحوّل الواجب، لضخّ مسافة الاختلاف التي تضع الناي في الأفق الجديد للصيرورة التي تشكّل نابضاً لحركة التاريخ في مسارها الصاعد.

وفي حركة التحول التي يحدثها النص الجديد ما يترجم عن مسعى التحرر والانعتاق من قيود التقاليد، لممارسة الانخراط الفعّال في رياح تغيير الواقع العربي، ابتغاء النهوض به نحو تحقيق هويته المأمولة. ومن هنا تأخذ القصيدة أهميتها، بما تنال به الناي من التعديل الذي يدفعه في مسارات جديدة تنفتح على القومي والإنساني من منبعها الذاتي المكتوي بحرارة التجربة، والمسكون بقلق الوجود وأسئلة الفعل

والمغزى. ولهذا كان نصّ حاوي الجديد هو الذي ينفخ في ثقوب نصّ الناي الموروث، بحيث يجعله ينطق بنغمة التحول الجديد في اتجاه المستقبل.

وأخيراً، إذا كان البحث يقتضي توسيع رقعة التتبع لأشكال حضور الناي في نصوص الشعر العربي الحديث والمعاصر، لاستخلاص قواعد الاشتباك به والتفاعل معه، فإن الاقتصار، ههنا، على هاتين التجربتين كفيل بإضاءة الأثر العميق لصوت الرومي الذي يجوز المحددات الظرفية، ويخترق حواجز الزمن بقوة الإبداع، وفي ذلك ما يؤكد أصالته الراسخة، ويجدّد حضوره شاعراً كونياً على الدوام.

خاتمة واستنتاجات:

من شأن هذه الدراسة أن تلفت إلى استلهام الثقافات بعضها لبعض، على النحو الذي يعمّق وحدة التجربة، استناداً إلى جذور قارّة، ومكوّنات أصلية تلتقي عليها، وتعيد إنتاجها نوعياً في مجرى حركة التحول التاريخي من جهة، وفي ضوء التمايز الخصوصي للثقافات القومية من جهة أخرى. ولا يخرج عن ذلك، في الآن نفسه، ما ينهض به الدرس من فعل التبصّر النقدي في تناول النصوص، واشتقاق التجارب بعضها من بعض، بالاستمرار، والإضافة، والتعديل، والتحقّق الجديد.

لقد كشف البحث عن نمط الاستخدام الأصلي لتوظيف الناي في الشعر الصوفي الفارسي، وذهب إلى تتبّع أثره في نصوص من الشعر العربي الحديث والمعاصر، وإن كان البحث يقتضي توسيع النظرة، ومدّها على نصوص وتجارب أخرى؛ لاستخلاص قواعد الاشتباك والتفاعل، وخصوصيات الاستخدام والتوظيف وإعادة البناء. وهو ما يبقى مرهوناً بدراسات أخرى في هذا المجال، حسبنا، في هذا البحث، أن نوجّه إليها، وأن نلفت إلى ضرورة إنجازها، إكمالاً لما تقدّم في هذا المسعى، وإنضاجاً له، وتفعيلاً لطاقاته النقدية الكاشفة؛ للارتقاء بها نحو غاياتها المؤمّلة.

المصادر والمراجع

١ــ البياتي، عبد الوهاب، *ديوان البياتي*، الجزء الأول، دار العودة: بيروت، طـ ٣- ١٩٧٩م.

٢ــ حاوي، خليل، *الناي والريح*، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦١م.

٣ــ خان، عنايت، يد الشعر، *خمسة شعراء متصوفة من فارس*، ترجمة قام بها كلمان باركس، ترجمةُ عن الانكليزية وقدّم له د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر، دمشق ١٩٩٨م.

٤ــ النابلسي، عبد الغني، *ديوان الحقائق* ومجموع *الرقائق*، دار الجيل، بيروت، د. ت.

شعريّة التكوين البديعيّ لدى عبد القاهر الجرجانيّ

الدكتورة بثينة سليمان*

الملخّص

تصبّ هذه الدراسة في جزءٍ يسير مما يمكن درسه في تراثنا البلاغيّ الزاخر، محاولةً محاورته في ضوء الدراسات الحديثة، ولربّما كان من الإنصاف أن يخَصّص " فنّ البديع " لدى عبد القاهر الجرجانيّ بالدراسة، ولا سيّما أنّه لم يلقَ شهرةً في الدراسات الكثيرة التي تناولت جهودَه.

فكانت محاولة هنا لإلقاء الضوء على طريقته في تناول مظاهر التشكيل البديعيّ، وقراءتها، ووقوفه على البلاغة والشعريّة فيها، انطلاقاً من نظريّته في " النّظْم " التي فهم تكوين النتاج الإبداعيّ من خلالها.

كلمات مفتاحيّة: البديع ــ الشعريّة ــ السياق ــ النّظم.

مقدّمة:

إنّ قراءةً تستبعد فاعليّة مظاهر التشكيل البلاغيّ في النصّ الأدبيّ لهي قراءة تطعن في إبداعيّة هذا النصّ وأدبيّته، وفنّ البديع واحد من أساليب التشكيل البلاغيّ الذي لقي إهمالاً واضحاً، إلاّ أنّ تراثنا البلاغيّ لا يخلو من جهود مميّزة، استطاعت أن تقدّم قراءة تجاوزيّة، منصفة لفنّ البديع، خرجت به من قيد الأفكار والأحكام الثابتة إلى أفق الرؤى المتحوّلة.

---

* مدرّسة في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

أهمّية البحث وأهدافه :

إنّ كثيراً من الدراسات القديمة والحديثة على السواء ما تزال تحافظ على رؤيةٍ تقليديّة ثابتة، غير ناضجة، في فهم فنّ البديع إبداعيّاً، فكثيرٌ منها يكتفي بجعله من باب التزيين الخارجيّ غير الفاعل في خلق الدلالة الشعريّة، كما أنّ كثيراً من الدراسات المعاصرة التي تناولت فنّ البديع في التراث البلاغي، شكّكت في مقدرة البلاغيين العرب على الخروج عن الفهم السابق نفسه.

من هنا جاءت أهمّية هذه الدراسة، إذ تلقي الضوء على قراءة عبد القاهر الجرجاني لمظاهر التشكيل البديعي في النصّ الأدبيّ، وتبحث في خصوصيّة رؤيته في فهم البديع من منظور إبداعيّ.

منهج البحث :

بما أن البحث يعالج مسألةً بلاغيّة تراثيّة محدّدة، وَفق تصوّر معاصر، ويعمل على استنطاق النصّ النقديّ لدى عبد القاهر؛ للكشف عن خصائص فنّ البديع الشعريّة، فلعلّ المنهج الوصفيّ هو الأقرب إلى طبيعة هذه الدراسة.

تمهيد :

نمهّد بدايةً بقول عبد القاهر الجرجاني من " أسرار البلاغة ": "و أمّا التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أنَّ الحُسنَ والقُبحَ لا يعترضُ الكلامَ بهما إلاّ من جهة المعاني خاصّةً، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيبٌ، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيدٌ وتصويب"[(١)].

وإذا فسّرنا هذا القول في ضوء رؤيته البلاغيّة نرى بدايةً أنّه جمع بين (التطبيق والاستعارة)؛ أي جعل(البديع) من المظاهر البلاغيّة التي تشكّل عنده دلائل إعجاز الكلام وأسرار بلاغته. ثمّ نجد أنّ المقصود بـ (المعاني) هو المعاني الثواني، أوالمعاني الشعريّة المتأتّية من طريقة الصياغة، وخصوصيّتها؛ أي من (النّظم) في

١ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٤٢٢هـ ـ ١٩٩١م، ص ٢٠.

مستوى شعريّته، ومن المستبعد أن يقصد المعانيَ بالمفهوم العامّ الذي طرحه الجاحظ، عندما جعلها مطروحةً في الطريق، يعرفها الناس، وأنها مبسوطة إلى غير غاية وممتدّة إلى غير نهاية[٢]؛ لأنّ هذا المفهوم للمعاني ما هو سوى دلالة على المعاني الأُوَل التي تخلو من بعدٍ استاطيقي.

أما (الألفاظ) في قوله السابق، فمن الأقرب أنه يقصد بها الجانب الشكلي لتركيبها، المتعلّق بالأصوات وصفاتها، وقد يكون التلقّي ــ بهذا ــ معتمداً على التلقّي السمعي والإنشاد، وأن الاهتمام بهذا الجانب وحده يهمل عناصر التشكيل السياقي الكلّي، ويستبعد التلقّي التخييلي، ويجعل القراءة سطحيّة لاعمقيّــة؛ دالّة على صورة المعنى الأوّل فقط، ومن ثمّ ستصبح قراءة خاطئة، فقيرة، غير منتجة؛ إذ لا تقدّم الألفاظ في هذه الحال دلالة مكتملة، ولا تكتسب خصوصيّة إبداعيّة.

إنّ الغاية من هذا التمهيد البسيط هي الإشارة إلى خصوصيّة رؤية عبد القاهر في فهم التشكيل البديــعيّ، لتأتي بعد ذلك الدراسة التفصــيليّة لألوانٍ بديــعيّة جاءت في (أسرار البلاغة) وفي (دلائل الإعجاز)، وهي: الجناس، السّجْع، الطباق، وحُسْن التعليل.

أولاً ــ اختلاف المتشابهات في " الجناس " :

يُخصّص الجناس بالقسم اللفظي الصوتي، الخالص، وعُرف بلاغيّاً أنه من باب تشابه اللفظين صوتاً واختلافهما معنًى[٣] .

أما بحسب مبدأ عبد القاهر في " النَّظم " فإنّ اللفظ لا يُحكم عليه؛ أو يقيّم؛ إلا من خلال استخدامه في تركيب لغويّ، مرتبط بموقف أو رؤيا، إذ تتخلّق له فاعليّة جديدة في موقعه النظمي، من خلال علاقاته المتواشجة بكامل البناء اللغوي؛ لذلك قد يحسن "اللفظ المجانسُ" في موضع، فيكون شعــريّاً، وقد لا يحسن في آخر[٤] .

٢ــ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمــع العلمــي العــربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٣٨٨هــ، ١٩٦٩م، ٣ : ١٣١ ــ ١٣٢.

٣ــ القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح د. محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبنــاني، بيروت، ط ٤، ١٣٩٥هــ، ١٩٧٥م، ٦: ٩٠.

٤ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ٧.

تطبيقيّاً، يراعي عبد القاهر أهمية تكامل أطراف العمليّة الإبداعيّة: (المبدع، النصّ، المتلقّي)، مشترطاً في نجاح استخدام اللفظين المجانسين شروطاً، منها [٥]:

١ــ ألاّ يكونا مفردَين؛ إذ ينبغي أن ينتميا إلى (قَوْل)؛ أي إلى نظم متحقّق، بمعنى أن يقعا في مجال (الكلام) لا (اللغة) بمفهوم علم اللغة الحديث [٦].

٢ ــ من حيث "الأثَـر" أو "الوَقْـع" ينبغي أن يكون موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً [٧].

٣ــ أن يُراعى في عمليّة القراءة الجانبان الصوتي والدلالي معاً؛ أي الشكل والمضمون، والنظر إلى الشكل على أنّه صورة المضمون.

٤ ــ مراعاة الغرض، المرتبط بالمقام، أو بالموقف الشعوري الرؤيوي، فيشترط أن يكون "مرمى الجامع بينهما" غير بعيد عن البؤرة الشعوريّة؛ لأنّ إهمالها يحول دون الإحساس بالفيض الدلالي للكلام.

ومن النماذج الشعريّة التي تناولها، مقارناً بين التشكيل البديعي البديع، والتشكيل البديعي الرديء، برأيه، بيتان [٨]، الأول لأبي تمّام:

ذَهَبَتْ بمُذْهبِهِ السَّماحةُ فلْتوَتْ فِيهِ الظُّنونُ أمَذْهبٌ أمْ مُذْهَبُ

و الثاني لشاعرٍ مُحْدَث :

نـاظِراه فيما جَنَى نـاظِراهُ أوْ دَعاني أَمُتْ بمَا أودعَاني

ففي حين ينتمي الثاني إلى الشعريّة إذ يستحسن القارئ التجنيس بين (ناظراه وناظراه) وبين (أودعاني، وأودعاني)، يخرج الأول من مجال الشعريّة إذ يستضعف القارئ التجنيس في (مَذهب ومُذهب)، وتفصيل ذلك عنده كالآتي: في الأوّل: لم يزدك الشاعر بـ "مَذهب ومُذهب" "على أن أسمعك حروفاً مُكَرَّرة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلاّ مجهولةً مُنكَرة"[٩]، فضعف الفائدة هو ضعفٌ في

٥ – يُنظر المصدر السابق، ٧ وما بعدها.

٦ – ده سوسُّر، فردينان، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان، لبنان، ص ٣١ ــ ٣٢.

٧ – يُنظر مثلاً : الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بمصر، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٢ هـ ــ ١٩٩٢ م، ص ٤٩ ــ ٥٠.

٨ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٧.

٩– الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٧.

الناتج الدلالي، فتراجعٌ في الشعريّة.

وقد يكون السبب في كون الفائدة " مجهولة منكرة " هو عدم تمكّن القارئ من جني ناتج دلالي مستقرّ؛ لأنّ بيت أبي تمّام جاء إشكاليّاً في تجنيسه، ومن ثمّ إشكاليّاً في تفسيره؛ فترى الشرّاح والمفسّرين يختلفون في معنى " مُذهَب " في هذا السياق الذي يمدح فيه الشاعرُ الحسنَ بن وهب[١٠]، ويستوقفهم اللبس الواقع بين اللفظين المتشابهين تشابهاً غير تامّ(مُذهَب، مَذهَب)، فبعض التوجيهات ترى أنّهما بمعنى واحد، وأخرى ترى أنّهما بمعنيين مختلفين[١١]؛ مما جعل الفائدة غير مستوفاة؛ أو غير مستقرّة، على حدّ تعبير عبد القاهر؛ مما ضيّق الدلالة، وأغلق أفقها، فجاءت "مجهولة منكرة "، ولم تترك وقْعاً قويّاً في النفس.

ولعلّ تلك التوجيهات التي أفرزتها صياغة التجنيس تَشي بشعريّة خفيـّة، لم يشأ عبد القاهر أن يغرق فيها، ويخوض غمارها، كما كنّا نأمل منه، ربما لأنّ غايته الأساسيّة هنا هي التفريق بين تجنيس جيّد وآخر رديء، مكتفياً بما رسخ في الأذهان من تأثيرات الحملة النقديّة المعارضة لشعر أبي تمّام وإغراقه في الصنعة البديعيّة، أو مكتفياً بتخيّر الرأي الذي يجعل اللفظين بمعنى واحد؛ فيتّفقان بالمستوى الصوتي، ولا يختلفان بالمستوى الدلالي، فيكون القارئ قد خُدع خدعةً حقيقيـّة هنا؛ أمّا هناك ــ في البيت الآخر ــ فخُدع خدعة مجازيّة فنيّة.

أما في الثاني: فقد أعاد الشاعر "عليك اللفظةَ كأنّه يخْدَعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمُكَ كأنّه لم يَزِدْكَ وقد أحسنَ الزيادة ووفّاها، فبهذه السريرة صار "التجنيس"ــ وخصوصـاً المستوفى منه، المتـّفق في الصورة ــ من حُـلى الشعر ...[١٢]،

---

١٠ – التبريزي، الخطيب، ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبدُه عزّام، ط٥، دار المعارف، ١ : ١٢٧ وما بعدها.
مطلع القصيدة :
لَمَكاسِرُ الحَسَنِ بنِ وَهْبٍ أطْيَبُ وأَمَرُّ في حَنَكِ الحسودِ وأعْذَبُ

١١ – المصدر السابق، ١ : ١٢٩، المذهَب والمُذهب، كلاهما بمعنى الثوب المذهَّب، أو كلاهما بمعنى الطريقة.
المُذهب: السِّـفْر الذي تتشعّب فيه المذاهب لسعتها، أو هو تكرار السعي في مطلبٍ معيّن حتى لو تحقق هذا المطلب، وهنا تلتقي مع معنى (الجنون)، أو (الهوَس) بالشيء، وربّما كان هذا المعنى أقرب إلى سياق البيت والنصّ؛ إذ الممدوح مُغرمٌ بالسماحة حتى الهوس.

١٢– الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة،ص ٨ وينظر : دلائل الإعجاز، ٥٢٤، جاءت (من حُلِيِّ الشعر).

فإعطاء الفائدة والزيادة فيها إلى درجة الاستيفاء، هو فيضٌ في الدلالة، فتقدّمٌ في الشعريّة وارتقاء.

إنّ عبد القاهر يعوّل على القارئ في استكشاف أسرار الأسلوب البديعي، وكسر حاجزه، ليصير كمن امتلك النصّ، فغدا مبدعاً آخر له، وقد احتلّ هو هذه المرتبة، ففي قراءته يجد أنّ التشابه الصوتي في الشاهد الثاني، وفّى الفائدة في المعنى، وأفاض في ناتجه الدلالي، فهو منجزٌ كلامي تخييلي، مفتوح شرود، رحب، لا يمكن أن يُحصَر في حدٍّ معيّن، بل يقدّم المزيد باستمرار؛ لأنّه قائم في المخيـلّة، يحفّز القارئ، ويلهب مشاركته الإبداعيـّة [١٣] .

إذاً، إذا قوي أثر البنية التجنيسيّة في المتلقّي، واشتدّ وقْعها، ارتقت إلى "الشعريّة"، وتأتي هذه الشدّة من "مخالفة التوقّع"[١٤]، وما يتبعه من تغيّر في الحصاد الدلالي، وذلك كلّه يرجع إلى نظم البنية التجنيسيّة بطريقةٍ مخصوصة، هي في النموذج الثاني في أنّ ترداد اللفظ (ناظراه) وكذلك (أودعاني) قد تمّ من خلال خديعة فنيّة صياغيّة، يجعلها عبد القاهر من (حُلى الشعر) أي من (الشعريـّة)[١٥].

لقد فسّر عبد القاهر هذا الأسلوب تفسيراً فنيـّاً مهمّاً حين أرجع الفائدة فيه إلى مفهوم الأدبيّة /الشعريّة، أو خصوصيّة النظم، وما يوليه هذا المفهوم من أهمّية للإيحاءات، أو للمعاني ما بعد السطح.

فالسامع حين يسمع كلمة (ناظراه) الثانية، وكذلك (أودعاني) يتوهّم للحظة الأولى أنها هي ذاتـها الكلمة التي سبق سمْعُـها، وأنّها قد كُرّرتْ، والتكـرار مألوف، ومألوفة دلالته على التأكيد وغيره، فيـتوهّم أنّ هذا التكرار اللفـظي قد حمل مـعه تكراراً في المعنى، وأن اللـفظين مـتشابهان صوتاً ومـعنًى، وهذا إحـساس بدئي،

١٣- حول هذه الفكرة يُنظر : الغذّامي، د. عبد الله محمد. المشاكلة والاختلاف " قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف "، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.

١٤- مخالفة التوقّع، أو كسر بنية التوقعات، (الفجوة) بمفهوم كمال أبو ديب، أو التوقع الخائب، والانتظـار المحـبط، بمفهوم ياكوبسون، أو الانزياح عن المستوى المثالي بمفهوم جان كوهن.....

ينظر: ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية " دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفـاهيم "، المركـز الثقـافي العـربي، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٢٥، ١٣٦.

١٥- عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر " لونجمان "، ط١، ١٩٩٥م، ص ١٠٨.

نابعٌ من كون (الجناس) أقرب التشكيلات اللغويّة إلى الناحية الصوتيّة الخالصة، ولاسيّما التامّ المستوفى منه، الذي تتطابق فيه: أنواع الحروف، وعددها، وهيئاتها، وترتيبها، فيُنتج صورةً لفظيّة واحدة من حيث الظاهر.

إلى هنا والقارئ يظنّ أنّه قبض على المعنى، وسيطر عليه، وأن لم يبقَ أمامه سوى استيعاب جماليات الإيقاع الصوتي لهذه الصياغة، والبحث فيه إن شاء. كل ذلك بفضل براعة الشاعر في الأداء الصياغي، وخصوصيّته في (الخديعة الفنيّة).

لكنّ هذا القارئ لا يلبث أن يكتشف ــ من بعد القراءة الكليّة ــ أنّه لم يغادر السطح، وأن تكرار المعنى لا يستقيم والسياق الكلّي، فيكتشف ثانيةً أنّ اللفظة حين كُرّرتْ لم يتكرّر معها المعنى، فوجد نفسه أمام لفظٍ آخر، ومعنى آخر جديد، مختلف، لا يشابه الأول بغير الصورة الصوتيّة، ومن ثمّ عليه أن يبحث فيما يؤدّيه اللفظ، بحلّته الجديدة ــ إن صحّ التعبير ــ من دور جديد، وإفادة جديدة، زادت على التوقّع، أو كسرت بنية التوقّعات، وذلك أن (ناظراه) الثانية يُقصد بها عُضوا النظر "العينان" لا المناظرة والمحاجّة والمجادلة كالأولى، وإذ ذاك صار عليه أن يعيد القراءة من منظور آخر، ليجد أن القصد هو عينا المحبّ وقد تجنّتا على الشاعر، فكانتا سبباً له ليتّهمهما، ويدفع عن نفسه، طالباً بصيغة الأمر المُلزِم المشابهة لفظياً (ناظراه)؛ من صاحبيه المفترضَين أن يناظرا ذلك المتجنّي، ويحاجّاه، ويجادلاه، ويوقفاه عند حدّه، من بعد أن يُثبتا عليه بالحجّة والدليل مقدار تجنّيه على المُحبّ.

فهذه المفارقة تدهش القارئ فنيّاً، وتصدمه مخالفة التوقّع، وخيبة الانتظار، فيعيد حساباته بقراءة ثانية استرجاعيّة تأويليّة تخييليّة، ليبين له أن اللفظين مختلفان كلّ الاختلاف، وأنهما لا يتماثلان بغيرالصورة الصوتية، فيشعر عندئذٍ بنوع من المتعة الجماليّة الفنيّة، والطمأنينة الشعوريّة، والقناعة العقليّة، فقد ظفر بفائدة لم يكن يرجوها، فيساوره إحساس المشاركة بإبداع الدلالة.

بهذا يبرز جهد عبد القاهر، ويتّضح منهجه؛ إذ يُفهم من إجراءاته التفريق بين قراءتين متباينتين للبنية التجنيسيّة:

الأولى: قراءة تحكم على اللفظ المجانس مفرداً، مقتطعاً من انتمائه الشعري

والشعوري، وهي قراءة عبثية، نظريّة، مبتورة، تفصل بين المنجز الصوتي وناتجه الدلالي، قراءة ربما تنتمي إلى مستوى " اللغة " في حال الوجود بالقوّة.

أما الثانية: فهي قراءة تحكم على التجانس صياغةً، وتراعي انتماءه إلى سياقه الشعري، والشعوري، فتجعل السياقَ هو الحكمُ، والنظمَ ميدان فروسيّة الشاعر، وهي قراءة تربط المنجزَ الصوتي بما يتضمّنه من إحساس، وبما يرمز إليه من رؤى، فتصبح قراءة منتمية إلى مستوى "الكلام"، أي اللغة في حـــال التحقــّق، أو الوجود بالفعـــل.

وعلى هذا يصحّ القول إن "الشعر يصوغ من الرؤيا فعلاً هو الشعر، والقراءة تصوغ من الفعل رؤيا هي القراءة الخلاّقة المنتجة "(١٦)، أو القراءة الشعريّة.

والأمر نفسه نجده في نماذج أخرى تناولها عبد القاهر(١٧)، منها قول البحتري:

وهوًى هَوَى بدمُوعهِ فَتَبَادَرَتْ نَسَقاً يَطَأْنَ تَجَلُّداً مغلوبَا

فقد جاء التجانس بين (هوًى) و(هوى) مقبولاً، حسناً؛ لأن المعنى هو الذي استدعاه، ووقعَ من غير تكلّفٍ في اجتلابه(١٨)، بمعنى أن (هوًى) و(هوى) قد نُظمتا نَظْماً مؤازراً للموقف الشعوري المسيطر، فجاء شعريّاً في تلقّيه؛ إذ يصل بالقارئ إلى الدلالة الكامنة، من بعد تعثره بالمعنى الظاهر، الذي يُخدع به بدايةً، ثم يتلافى هذه الخديعة، إنه "الوَقْــعُ" أو "الأثـَـر" الذي ألحّ عليه عبد القاهر.

فمن التلقي الأولي لكلمة (هوًى) يُفهم من ظاهر لفظها، ومن تنكيرها، ومن تقديمها إلى صدر الكلام، أن هوًى عذباً ــ ربّما ــ وحبّاً رقيقاً مداعباً للروح، هو مايريد الشاعر التحدّث عنه، ثمّ يقرأ الكلمة الثانية (هوى) فيظنّ أنّها على صلة معنويّة بالاسم السابق (هوًى)، نظراً للمشابهة الصوتيّة بينهما، فيتوقّع أن التشابه الدلالي هو أقصى ما يمكن التوصل إليه، فما إن يركـــن إلى هذا الإحســـاس، ويستكين إلى تلك القناعة، حتى يراوده القلق، عنـــدما يقرأ الكـــلام متّصلاً لا مـــنفصلاً، وعـــندما يكتشــف أن (هـــوى) جـــاءت بصيغـــة الفعـــل لا الاســـم، كالســـابقة، وأن للكـــلام بـــعد الفعل

١٦ــ الرباعي، د. عبد القادر، " طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة " الربيع " لأبي تمام، دراسة نصية "، فصول، مجلة النقد الأدبي، قراءة الشعر القديم، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥ م، ص١٠٦.

١٧ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص١١، ١٥، ١٦، ١٧.

١٨ــ المصدر السابق، ١١.

بقيّة...

وفي هذه الحال يتعثّر بفجوة أو مسافة قلقة، بين ما كان عليه وما صار إليه، لقد كشفت هذه الفجوة غير المستقرّة عن موقف مؤلم، وعذاب نفسي، على خلاف ما حصّل من معنى، سابقاً.

إن هذا التلاعب في التلقّي، أو هذه الخدعة الفنية الخفيّة الدقيقة، التي خيّبت انتظار القارئ، وكسرت توقّعاته، هي من أهمّ تجليّات الشعريّة في التشكيل البديعي المجانس عند عبد القاهر.

ومن تجلّياتها أيضاً أنّ قراءة الجناس عنده أقرب إلى فكرة الجدل بين المتجانسين، "والجدل قرين الاعتراف بالخلاف، أو الاعتراف بالاشتباه..." (١٩)، وفي التجنيس حرْص على إبراز الاختلاف في معرض التشابه، لهذا ألحّ عبد القاهر على القراءة التفصيليّة المتكاملة، لا المُجملة، لإدراك الفوارق الدلالية بين الشبيه والمختلف.

وفي نموذج ثالث، يتناول عبد القاهر الجناس في قول أبي تمّام:(٢٠)

يمُدُّون من أيدٍ عَواصٍ عَواصمٍ   تَصُولُ بأسْيَافٍ قَوَاضٍ قَواضِبِ

يقول: "وذلك أنك تَتَوهّم قبل أن يردَ عليكَ آخرُ الكلمة كالميم في "عواصم" والباء في "قواضب"، أنّها هي التي مَضَتْ، وقد أرادتْ أن تجيئَكَ ثانيةً، وتعودَ إليكَ مؤكِّدَةً، حتى إذا تمكّن في نفسك تمامُها، ووعى سمعُكَ آخرَها، انصرفتَ عن ظنِّك الأوّل، وزُلْتَ عن الذي سبق من التخيُّل، وفي ذلك ما ذكرتُ لك من طلوع الفائدة بعد أنْ يخالطَك اليأس منها، وحصولِ الربحِ بعد أن تُغالَطَ فيه حتى ترى أنّه رأس المال"(٢١).

إنّ في هذا القول توجيهاً من عبد القاهر إلى ضرورة توافر القراءة الشعريّة، أو التلقّي المبدع، للتشكيل البديعي المجانس، موازياً على الأقلّ عمل المبدع، مراعياً تخيّرَ المبدع صوغه بخصوصيّة نظميّة، فيغدو الأداء الصوتي لـ (عواصٍ،

١٩ــ ناصف، د. مصطفى، النقد العربي القديم نحو نظرة ثانية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة، ١٤٢٠ هـ، مارس / آذار ٢٠٠٠ م، ص ١١٧.

٢٠ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٧.

٢١ــ المصدر السابق ، ١٨.

عواصمٍ) و(قواضٍ، قواضبِ) فاعلاً ضمن النسيج الكلّي للبيت، ويصبح صورةً للناتج الدلالي، الذي يتغيـّر بتغيـّرها.

ففي التلقي الأوليّ على مستوى السطح، تتلقّى النفس الكلمة المجانسة (عواصٍ) أو (قواضٍ) فتعيَ، أو تتخيّل لها معنًى مناسباً لصورتها الصوتية المفردة، ثم تتهيّأ لأن تتلقّاها بالطريقة نفسها عندما تقرأ صورة صوتيّة مشابهة لها (عواصم) أو (قواضب)، فإذا ما تمّ لها ذلك التهيّؤ خاب تخيّلها، أو ما توهّمته؛ إذ فوجئت باختلاف صوتيّ بسيط هو زيادة صوت حرف الميم إلى الأولى، وصوت حرف الباء إلى الثانية، فتعاود النظر، وتنقل قراءتها إلى مستوى أكثر عمقاً، فتلحظ اختلافاً في الدلالة، وتتحقّق لها الدهشة بخيبة توقّعها، وفشل تخيّلها، وانزلاق المعنى، ويعود السبب في هذا كلّه إلى براعة الشاعر في التشكيل الأسلوبي وخصوصيّته؛ إذ جعل اللفظين المجانسين يتلبّسان في النسيج اللغوي الكلّي تلبّساً يجعل تفعيلهما على التركيب لا الإفراد، وعبد القاهر لا يمكن أن يضحّي بالمعنى من أجل الصوت منفصلاً عنه، والعكس صحيح أيضاً، ونظرته القائمة على التكامل والتآزر بين عناصر التشكيل الصياغي جعلته يلحّ على بيان الضرر الذي يلحق بالناتج الدلالي، إذا ما اكتُفي بالبحث في الأداء الصوتي/اللفظي لـ (عواصٍ،عواصم)، و(قواضٍ، قواضب)، لأنه سيدخل في باب (عقوق المعنى) وعصيانه، وتَلَف الناتج الدلالي، فيجوز عندئذٍ الحكم على الكلام المجنّس بالتكلّف، والسطحيّة، والنقص، وأن لا يجاوز كونه تحسيناً خارجيّاً، وزخرفة شكليّة، لا يقدّم زيادة أو حُسْنَ إفادة.

هذا ما يتعلّق بالتلقي والقراءة، أمّا ما يتعلّق بالمبدع والعمليّة الإبداعيّة، فإنّ عبد القاهر يرى أنّ من شروط تحقّق الشعريّة في الجناس أن المتكلّم لم يقُد المعنى نحو التجنيس... بل قاده المعنى إليه، حتّى إنّه لو رام تركه إلى خلافه ممّا لا تجنيس فيه،لدخل في عقوق المعنى وعصيانه، وأدخل عليه الوحشة، فيصبح متكلّفاً، مستكرهاً، نافراً[٢٢]؛ لأن المنشئ إذا وضع في نفسه أنه لابدّ من تجنيس بلفظين مخصوصين، فهو التكلّف بعينه والوقوع في الاستكراه والذم[٢٣]، أما إذا أرسل

٢٢ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٤.

٢٣ــ المصدر السابق، ص١٤.

المعاني على سجيتها... وتركها تطلبُ لنفسها الألفاظ المجانسة، أو تدعها، فقد حقــّق الشعريـــّة.

والتكلّف يعني إجهاد النفس في اجتلاب الألفاظ المتشابهة صوتاً المختلفة معنًى، وتجميعها وحشْدها، ثم حشوها حشواً قسريّاً في الكلام(٢٤)، من دون مراعاة غير هذا الجانب الشكليّ، مع إهمال واضح للخلفيّة الرؤيويّة، أو حتّى الشعوريّة، ممّا قد يؤدّي إلى تنافر صوتيّ إيقاعيّ رديء أوّلاً، وإلى إهمال علاقة الألفاظ المتجانسة بدلالاتها النصيّة ثانياً، وعدم ربط التشكيل الصوتي بالتشكيل الدلالي ثالثاً.

أضـــف إلى هذا أنّ التكلّف يسلـــب الجناس بديـــعيّته، ويردي به فـــي هاويـــة (الاستكراه) و(النفور) و(عقوق المعنى)، ويخرجه من مجال (الفصاحة) تلك السمة الجماليّة الدلاليّة الضروريّة لفنّ القول البليغ بمفهوم عبد القاهر(٢٥).

فإذا سلم التشكيل البديعي المجنس من مظاهر التكلّف فإنّه يحقّق ما يسمّيه عبد القاهر"حُسْنَ الإفادة"(٢٦) أو" طلوع الفائدة من بعد أن يخالطك اليأس منها..."(٢٧).

ثانياً ــ سيطرة التخيّر في المتخيّل " السّجْع":

السّجْع في الاصطلاح البلاغي: "هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرفٍ واحد، وهذا معنى قول السكاكي: الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر"(٢٨).

وذكر عبد القاهر الجرجاني ما روي عن أعرابيّ حين شكا إلى عامل الماء بقوله: "حُلِّئَتْ(٢٩) رِكابي، وشُقِّقَتْ ثيابي، وضُرِبَتْ صِحابي"(٣٠) فقال له العامل: أوَتسجع أيضاً، فقال الأعرابي:" فكيف أقول؟"(٣١)

٢٤ــ نظر المصدر السابق ، ص١٥ــ١٦.

٢٥ــ ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٣٥، ٤٠٠، ٤٠٢، ٤٠٧، ٤٢١، ٤٢٩، ٤٤٢.

٢٦ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٧.

٢٧ــ المصدر السابق ، ١٨.

٢٨ــ القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة ، ٦ : ١٠٦.

٢٩ ــ حُلِّئت : ضُربت وأُبعدت ــ الركاب : الإبل المركوبة، أو الحاملة شيئاً، أو التي تصلح للحمل عليها.

٣٠ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٣.

٣١ ــ المصدر السابق ، ١٣.

ثم يعلّق على هذا المقال المسجوع مراعياً انتماءه إلى الموقف الشعوري الصادر عنه، قائلاً :

"وذاك أنّه لم يعلم أصلح لما أراد من هذه الألفاظ، ولم يَرَهُ بالسّجْعِ مُخِلاً بمعنى، أو مُحْدِثاً في الكلام استكراهاً، أو خارجاً إلى تكلّفٍ"[٣٢].

إنّ ما يُفهم من هذا القول هو: لو أنّ الأعرابي غيّر لفظاً من الألفاظ في أواخر الفواصل، فجاء بمرادفه، لأخلّ بالدلالة، قبل أن يخلّ بالسجع نفسه، لأن النظم لو تغيّر تغيّراً طفيفاً لتغيّر المعنى الدلالي[٣٣]، فلو ترك (ركابي) وقال: حُلّئتْ "إبلي" أو "جِمالي" أو "نوقي" أو "بُعراني" أو "صِرْمتي"، " لكان لم يــعبّر حقّ معناه"[٣٤]، ولدخل في عقوق المعنى وعصيانه، وأدخل إلى كلامه التكلّف والوحشة والاستكراه والنفور[٣٥]، فسلبه الشعريّة، وإنما حُلّئَتْ ركابه، فكيف يدع الركاب إلى غير الركاب؟ وكذلك قوله: وشُقّقتْ ثيابي، وضُرِبَتْ صِحابي[٣٦].

فإذا علمنا أن "الركاب" هي الإبل المخصّصة لما صلح للركوب والحمولة، أدركنا أنّ هذا الاختلاف البسيط جعل المتكلّم يغلّب تخيّرها، ويعدل عن سواها مثل: إبلي، أو جِمالي،... لأنّ هذا الفرق الدلالي يخدم غرضه، وإحساسه، وما في نفسه، إذ يبيّن مدى الضرر الذي لحق به، والإذلال الذي شغله، عندما تُضرب رِكابه المخصصة للركوب والحمولة، وما يلزم عنها من أمور العيش والحياة الكريمة، فتكون الشكوى محقّة، وأشدّ بلوغاً وبلاغاً وبلاغة.

وقد راعى عبد القاهر القراءةَ الشعريّة لهذا التشكيل البديعيّ، ونبّه إلى الفروق الدلاليّة بين الكلمة ومرادفتها، وبين الموقع النظمي والآخر، وإن لم تُراعَ مثل هذه الحقائق، فسيحدث تصدّع في فهم مقصد المبدع، وتنشأ ثغرة في صــدقه الفني، فالتخيّر التخييلي وَفق الحالة الشعوريّة المتحقــّقة، والموقف النفــسي المــسيطر هو صاحب الحضور الأقوى، لذلك تمّ العدول عن الاحتمالات المتاحــة كلّها، المــتشابهة

٣٢ـــ المصدر السابق ، ص١٣ ـــ ١٤.
٣٣ ـــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٢٦٥.
٣٤ ـــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٤.
٣٥ ـــ المصدر السابق ،ص١٤.
٣٦ ـــ المصدر السابق ، ص١٤.

ظاهريّاً في المعنى، إلى واحدٍ منها، يرى فيه المتكلّم خصوصيّة، أو ميزة، هو بحاجة إليها ليُتِمَّ المعنى، ويشبع الدلالة.

فبمثل هذا تتحقّق شعريّة السّجْع؛ لأن المتكلّم لم يقد المعنى قَوْداً، وقسْراً، نحو السجع، بل المعنى المناسب للموقف الشعوريّ هو الذي جذب السجع في "ركابي" جذْباً، وهذا الجذب هو قوّة تخيّريّة تخييليّة من أجل تقوية الدلالة على الشعور المسيطر والرؤى المهيمنة، وإشباعها.

فالسجع كلام، والكلام منظوم مركّب، ومرتبط بموقف، والمتكلّم "يتكلم ليُفهِم، ويقول ليبين"(٣٧) عن عالمه الداخلي، وإن لم يراعَ هذا الأمر لخرج الكلام من مجال الشعريّة، ووقع القائل في عمياء، وأوقع السامع في خبط عشواء، فطمس المعنى، وأفسده(٣٨)، وجعل نفسه من فريق المتكلّفين الذين يتّهمهم عبد القاهر بالجهل، وعدم الدراية بجواهر الكلام وأسراره، وأنّهم عالة، وعبء، على صناعة اللغة الشعريّة، على خلاف العارفين بجواهر الكلام، الذين هم المبدعون الحقيقيــّون، لأنّهم لا "يعرّجون على هذا الفنّ إلاّ بعد الثقة بسلامة المعنى وصحّته، وإلاّ حيث يأمنون جنايةً منه عليه"(٣٩)، فالدقة في الصياغة، ومراعاة الفروق الدلاليّة بين المتشابهات، وقراءة المختلف في المتشابه هي من أساسيات نجاح السجع وشعريّته.

ومن العارفين بجواهر الكلام ــ برأي عبد القاهر ــ كان الجاحظ، أبو عثمان عمروبن بحر، وذلك في خُطَبه في أوائل كتبه(٤٠)، كقوله في أول كتاب الحيوان:

" جَنَّبَكَ اللهُ الشُبْهَة، وعَصَمَكَ منَ الحَيْرَة، وجعل بينكَ وبينَ المــعرفة سبباً، وبين الصدق نَسَباً، وحبَّبَ إليكَ التثبُّتَ، وزيَّنَ في عينيكَ الإنصاف، وأذاقَكَ حلاوةَ التقوى، وأشعر قلبكَ عِزَّ الحقّ، وأودعَ صدركَ بَرْدَ اليقين، وطرَدَ عنكَ ذُلَّ اليأس، وعرَّفَكَ ما في الباطل من الذّلّة، وما في الجهل من القِلَّة"(٤١).

---

٣٧ ــ المصدر السابق ، ص٩.

٣٨ ــ المصدر السابق ، ص٩.

٣٩ ــ المصدر السابق ، ص٩ ــ ١٠.

٤٠ ــ المصدر السابق ،ص ١٠.

٤١ ــ المصدر السابق ، ٩ص ــ ١٠. وانظر له في دلائل الإعجاز ، ص٩٧.

في قراءة هذا النصّ يرى عبد القاهر أن الجاحظ قد عدل عن الائتلاف المناسب لأسلوب السـجع، وكان ميسّراً له، وتخيّر الاختلاف، وإن كان أصعب منالاً، لكي لا يقع في عقوق المعنى، أو لكي يأمن جناية السجع المتكلف على الدلالة الشعريّة.

فقد تحوّل الجاحظ عن التوفيق بين "الشبهة" و"الحَيرة"، فلم يقسرهما على التسجيع، ولو تمّ هذا التوفيق لتحقّق السجع، لكنّه سيكون سجعاً متكلّفاً، مضرّاً بالدلالة، ثم إنّه عندما قال: "وزيّنَ في عينيك الإنصاف" لم يتكلّف إنشاء جملة تالية لها، ينهيها بلفظ (الخلاف) مثلاً، لكي يقرنه بـ (الإنصاف) فيحقق تواطؤ الفاصلتين على حرف واحد؛ لأنّ ذلك إن تحقّق وصار الكلام مسجوعاً سيغدو التكلّف فيه واضحاً، وتصير الجملة الثانية حشواً زائفاً، مضرّاً بالدلالة.

وكذلك عندما قال: (وأشعرَ قلبَك عِزَّ الحقّ) لم يردفه بجملة يشفع فيها (الحقّ) بـ(الصدق) مثلاً؛ لأن ذلك ـ وإن حقـّق التسجيع ـ سيسيء إلى الدلالة، وسيكون تكراراً مخلاًّ، فأوجز، وفي الإيجاز بلاغة.

وتخيّر أيضاً أن يترك جملة (طردَ عنكَ ذُلَّ اليأس) من غير أن يشفعها بأخرى، يجعل فيها قرينة (لليأس) تحقّق السجع؛ لأنه سيكون قد تكلّف مشقّة الطلب، ووقع في التطويل من دون فائدة.

كلّ ذلك لأنّ التوفيق بين المعاني ـ وإن اختلفـت ـ أحقّ من التوفيق بين الفواصل ـ وإن ائتلفـت ـ والتوفيق بين المعاني بوصفها دلالات في هذا السياق أبلغ من التوفيق بين الألفاظ بوصفها أصواتاً تحقّق القافية النثرية المتوافقة في الفواصل الكلاميّة، لأن الألفاظ هنا "لا يوجد بينها وفاق إلا في الظواهر"[٤٢].

بهذا نجد أنّ القراءة المتأمّلة لتشكيل أسلوب السجع تجعلنا نلتقط ما يخدم فكرة شعريّة تخيّر المختلف، المختلف إعراباً، ومعنًى، ودلالةً، أما لو اكتفينا بالقراءة الظاهريّة، فسنُشَدّ إلى ذاك الاسترسال الصوتي والتوافق في العبارات، وننسى، أو نغفل، عمّا بين الكلمات من تفاوتٍ يحتاج إلى تكامل[٤٣]، لذلك حرص عـبد القاهر على فكرة الموازنة الناجعة التي لا تقوم على الوفاق وحده، فالكلمات تلتئم وتخـتلف،

---

٤٢ ـ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٠.

٤٣ ـ ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية، ص١١٥، ١١٦، ١١٧.

وفي كلام الجاحظ السابق لحظ اختلاف الصدق عن المعرفة، واختلاف السبب عن النسب، واختلاف التثبّت عن الإنصاف، واختلاف التقوى عن الحقّ، واختلاف الذلّة عن القلّة، فلا يمكن التضحية بهذه الاختلافات من أجل الانســجام الصوتي وحده [٤٤]، ولا يمكن الاقتصار على التقاط الأشباه والنظائر؛ لأنّ الإسراف فيها قد يحمل "في منطق عبد القاهر خبط العشواء، أو يحمل فكرة المكروه"[٤٥].

إنّ حقيقة الموازنة، عمقاً لا سطحاً، هي بين الصياغة المتخيّرة والنــاتج الدلاليّ[٤٦]، أو بين المعنى وصورته، فظاهر التركيب اللغوي يحمل قيمة وفاعلية من كونه صورة لمعنى، أو بنية لناتجٍ دلالي؛ أي من كونه شكل المضمون، منه تنطلق الدلالة الشــعريّة التي تفتح بابَي التفسير والتأويل معاً، كما يــرى عبد القــاهر[٤٧].

وبهذا يمكن أن يعدّ ما جاء به عبد القاهر مغايراً لما شاع في التفكير البلاغيّ من رؤية تجعل(السجع) مجرّد تحسين لفظي، وإضافة خارجيّة لا جوهريّة إلى الكلام، غير مؤثّرة في إنتاج الدلالة الشعريّة، وممّا يؤيّد ذلك أنّه يعرض الرأي القائل: " إنّما تصعُبُ مراعاة السجْع والوزن...إذا روعي المعنى"[٤٨]، وينكر سوء فهم الناس ربط الصياغة بالدلالة، وينكر القصور الواضح في الفصل بين الأداء اللغوي المسجوع ونتاجه الدلاليّ الرؤيوي، لذلك يقول:

"فصعوبةُ ما صَعُبَ من السجْع، هي صعوبة عَرَضتْ في المعاني من أجل الألفاظ، وذاك أنّه صَعُبَ عليكَ أن توفّق بين معاني تلك الألفاظ المسجَّعة وبين معاني الفصول التي جُعِلَتْ أردافاً لها، فلم تستطع ذلك إلاّ بعــد أن عَــدَلْتَ عن أسلوب إلى أسلوب، أو دخلــتَ في ضَرْبٍ من المجاز، أو أخــذت في نوعٍ من الاتِّساع" [٤٩].

٤٤ ــ المرجع السابق ، ص١١٦.
٤٥ ــ المرجع السابق، ص١١٦.
٤٦ ــ عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٩٤.
٤٧ ــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص٤٥٤ ــ ٤٥٥
٤٨ ــ المصدر السابق ، ص٦٠.
٤٩ ــ المصدر السابق، ص٦١ ــ ٦٢ .

فالعــدول الذي ألحّ عليه عبد القاهر هــو إجراء إبداعيّ انزياحيّ على مستــويي الكلام، العمــوديّ (الاستبدالي ــ الاختياري) والأفقيّ (التركيبي)، وكلاهما من تجلّيات الشعريّة المعاصرة، ممّا يدلّ على أن الظاهرة البديعيّة ــ ومنها السجْع ــ ظاهرة أسلوبيّة، تأتي قيمتها من الدلالات الخاصّة التي تخرج إليها في السياق، أو التي تنزاح إليها، فتتخلّق متغيّرات أسلوبيّة ومن ثمّ دلاليّة.

وبذا يغدو السجع ذا قيمة أدبيّة عُليا، لم تأتِه من كونه مجرّد أداء صوتيّ، أو مجرّد صوت مفرد لا ينتمي إلى لفظ دالّ، ومن ثمّ إلى نظم منتج للدلالة، بل أتته من خلال موقعيّته النظميّة السياقيّة، والموقعيّة هنا تعني التشارك الفعّال بين العناصر لإتمام التشكيل التصويري، إذ يكون كلّ عنصر فاعلاً ومتفاعلاً في آن، فلا قيمة أو فاعليّة للعنصر السجعي من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق، وإنمّا يكون ذلك لِما بين معاني الألفاظ من الاتّساق العجيب، كما يقول عبد القاهر[٥٠]، لأنّ "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي مجرّدة، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردةٌ، وأنّ الفضيلةَ وخلافَها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها" [٥١].

ثالثاً ــ ائتلاف المختلف في " المطابقة " :

المطابقة في التعريف البلاغيّ هي "الجمع بين المتضادّين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[٥٢]، وعند عبد القاهر تتجلّى شعريّة الطباق في المقدرة على إدراك التآلف والانسجام في قلب التخالف والتباين، ولا سيّما أنّه جعل المقدرة الإبداعيّة للمبدع تأتي من مقدرته على التفطُّن إلى العلاقات الخفيّة بين عناصر الصورة، لذلك جاءت المادة المتعلّقة بالطباق عنده في القسم "التخييلي" من قسْمَي المعنى[٥٣].

من ذلك قول الشاعر:[٥٤]

الشيبُ كُرْهٌ، وكُرْهٌ أنْ يفارقَني ... أعجبْ بشيءٍ على البغضاءِ مودودِ

---

٥٠ ــ المصدر السابق ، ص٤٦.

٥١ ــ المصدر السابق ، ص٤٦.

٥٢ ــ القزويني، الخطيب ، الإيضاح في علوم البلاغة، ٦ : ٧.

٥٣ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٦٧.

٥٤ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٦٧.

وهو عنده من التخييل القويّ، بل الأقــوى، ولشدّة قوّته وشاعــريّته يُظَــنُّ حقاً وصدقاً[٥٥]، فإذا رجعتَ إلى التحقيق، كانت الكراهةُ والبغــضاءُ لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مراداً ومودوداً، فمتخيــّلٌ فيه[٥٦].

إن المطابقة واقعة بين المتناقضين الآتيين:

١ــ وجود الشيب كرهٌ.

٢ ــ مفارقة الشيب كرهُ.

فــ "الوجود" و"المفارقة"، أو الحضور والغياب، ضدّان، لكنّهما تفاعلا في هذا السياق مع متشابهين أو متماثلين، هما: الكراهة والبغضاء، وقد تحقــّقت شعريّة النظم بالجمع بينهما في صورة كلاميّة يأتلف فيها الضدّان: الحضور والغياب، في التركيب اللغويّ: "الشيب كرهٌ، وكرهٌ أن يفارقني"، ثم تبرز صورة تضادّ آخر متمّم، في قلب المتشابه (الكراهة والبغضاء)، إنها ثنائيّة: البغض والودّ، في تشكيلٍ لغويّ هو: (أعجبْ بشيء على البغضاء مودود).

فالصورتان قائمتان في تكوينٍ نفسيّ واحد على هيئة صورة متكاملة، مترابطة العناصر، يمكن رسم تشكيلها على النحو الآتي:

أ ــ ١ ــ المختلف : حضور الشيب ــ غياب الشيب.

٢ ــ المتشابه : حضور الشيب بُغضٌ ــ غياب الشيب بغض.

٣ ــ صورة الائتلاف النظمي بينهما : الشيبُ كُرهٌ وكُرهٌ أن يفارقني.

ب ــ ١ ــ المختلف : البغضاء ــ مودود.

٢ ــ المتشابه : وجود الشيب ــ بقاء الشيب.

٣ ــ صورة الائتلاف النظميّ بينهما : أعجب بشيء على البغضاء مودود.

ج ــ صورة التكوين الكلّي كثّفت التضادّ في ثنائيتين متشابكتين :

الشيبُ كُرهٌ، وكُرهٌ أن يفارقني   أعجبْ بشيء على البغضاء مودودِ

وقراءة عبد القاهر لهذه الشبكة العلائقيّة تبيّن ما يأتي :

---

٥٥ ــ المصدر السابق، ص ٢٦٨.

٥٦ ــ المصدر السابق، ص ٢٦٨.

١ ــ في التلقّي الأوّليّ، أو في المستوى السطحي، تطفو الدلالة الظاهرة الصريحة للنظم الطباقي، منتجة معنًى سليماً هو صدق وحقيقة؛ "لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب"[٥٧].

٢ــ أمّا في التلقّي الأعمق، فسرعان ما ينشط الخيال الثانويّ الإبداعيّ، ليثبت في المستوى العميق من القراءة العكسَ، إذ تنبثق الدلالة المستترة الضمنيّة للكلام، وتأتي المحصّلة الدلالية مختلفة؛ إذ يحدث تحوّل قويّ في المعنى الأوليّ، ينزاح به إلى دلالة جديدة، ناتجة من خصوصيّة الصياغة في قوله :

على البغضاء مودود، ومن حافزها الشعوريّ فإن هو أدركه كره أن يفارقه بتعبير عبد القاهر، وبهذا يلتقي المختلفان فتراه لذلك ينكره ويتكرّهه على إرادته أن يدومَ له.

إن التأمّل في قراءة عبد القاهر يكشف أنّها تقوم على ربط التناقض الظاهري بالتآلف الفنيّ التخييلي، ففي الظاهر: الكراهة والبغضاء تأتيان من بعد حصول الشيب حقيقة، أما في المتخيّل: فتنقلب الكراهة والبغضاء (المتشابهتان) إلى نقيضهما؛ إذ يصير الشيب مُراداً، مودوداً دوامُه، لا مكروهاً، وتسري فاعليّة المتضادين معاً في النفس دفعةً واحدة، بدليل الواو التي تجعل الإحساس بالمتضادّين مشتركاً فتراه لذلك ينكره ويتكرّهه على إرادته أن يدوم له، وتفاعل الدلالتين (الظاهرة والمتخيّلة) ينتج كشفاً نفسيّاً عميقاً إذ يحمل ظاهر الأمر في ظهور الشيب إحساساً ببدء زوال الحياة، ويصبح بذلك مؤشّراً على الفناء، ومن ثم صار في الوقْع النفسيّ مكروهاً بغيضاً مردوداً، أما في المتخيّل فيتحوّل الوقْع، أو الأثر، أو الموقف، من كراهة ظهور الشيب إلى رغبةٍ في عدم مفارقته أو غيابه؛ لأن بقاءه يحمل إحساساً متخيّلاً باستمرار الحياة، ويصبح مؤشّراً على البقاء، فصار لهذا مودوداً، مراداً، مرغوباً. ولعلّ الجديد المخترَع هنا، الذي استوقف عبد القاهر، هو في قوله: "كره أن يفارقني" ــ من بعد أن قال مصرّحاً : "الشيب كرهٌ" ــ الذي شكّل مفتاح الصدمة الشعريّة، بما يحمل من انزياح، أو عدول مفاجئ، في دلالة الإحساس بظهور الشيب، عن السائد الذي يقرن الشيب بالزوال، والتلاشي، وبالتحوّل من ربيع العمر إلى خريفه...،أما غياب الشيب (مفارقته) في سياق البيت فلا يعني تحوّل اللون الأبيض إلى اللون الأسود،

٥٧ ــ المصدر السابق ، ص٢٦٨.

ومن ثم عودة الشباب، فزوال الشيب لا يعني الرجوع إلى ما كان من الشباب والغضارة؛ أي لا يعني الرجوع إلى الوراء وإنما يعنى التقدم إلى ما سيكون من الذبول... والنهاية؛ لذا كره الشاعر مفارقته وتودّد إلى بقائه أملاً في دفع الإحساس بالزوال.

ولعلّ في هذا كلّه تجلّيات واضحة للشعريّة، ومن تجلّياتها أيضاً أن تكون الصنعة والمهارة والحِذْق في أن جمعَ الشاعر أعناقَ المتنافرات في رِبْقَةٍ [٥٨]، وتفطّن إلى إقامة الائتلاف بين المختلفات (بغضاء الشيب ووداده في الوقت نفسه).

لقد عالج عبد القاهر الظاهرة الطباقيّة وقرأها بوصفها ظاهرة أسلوبيّة تنتمي إلى نظمٍ متكامل، وإلى سياق له معطياته المقاليّة والمقاميّة، ولم يقم بعزلها عن سياقها؛ لأنه على وعي وإدراك بأن العزل هنا "يشوّه نظام القيم الفنيّة"[٥٩]، ويهدر طاقاتها الجماليّة والدلاليّة.

لقد قرأ كلاًّ من: (على البغضاء مودود) و(الشيب كرهٌ وكرهٌ أن يفارقني) في إطارالدلالة التي يفرزها النظم المخصوص للبيت، والتي يوحي بها السياق الكلّي، غير مقتصرٍ على المعنى الذي يفرزه المعجم لــ (البغضاء، مودود) ولــ (ظهور الشيب، مفارقة الشيب)، أو المعنى الذي يشي به العرف والمعتاد، فركز اهتمامه في الدلالة السياقيّة، مدركاً أنها دلالةٌ لاحقة، متولّدة، مستحدثة، يُحدثها النظم ويخلّقها، وليست دلالةً سابقة جاهزة.

وبالقراءة نفسها يتناول عبد القاهر الطباق في قول البحتري:[٦٠]

وبياضُ البازيّ أصدقُ حُسْناً إذا تأمّلْتَ من سوادِ الغُرابِ

مُظهراً الثنائية : بياض البازيّ له حُسنُ صادق ــ حقيقة.

سواد الغراب له حُسنٌ كاذب ــ خديعة.

وهذا الطباق مضمَّن لصورتين رمزيّتين، إذ يرمز بالبياض (الحقيقة) إلى الشيب، وبالسواد(الخديعة) إلى الشباب، وعندما يفضل الشاعر الشيب على

٥٨ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٤٨.

٥٩ ــ ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية ، ص٧٠، ٧٢.

٦٠ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٦٨.

الشباب يكون قد انزاح إلى رؤيا مخالفة للمالوف ظاهريّاً، عندما يفضّل المرء الشيب على الشباب، لكنّها منسجمة مؤتلفة داخليّاً إذ يفضل المرء الحقيقة على الخديعة.

فبهذا التشكيل الصياغيّ للمطابقة أوهَمنا الشاعر بواقعيّة الصورة ليقوّي مصداقيّة رؤاه، يقول عبد القاهــر: ليس إذا كان البياضُ في البازيّ آنقَ في العين... من سوادٍ في الغراب، وجب لذلك أن لا يُذَمَّ الشيبُ ولا تنفِرُ منه (الطباع). لأن الأمر ليس في تحوّل الصبغ وتبدّل اللون، ولا صدّت الغواني لمجرّد البياض، لأن البياض عندهنّ قد يكون محبّباً في الثياب وألوان الزهر مثلاً... فعندما أنكرْنَ ابيضاض شَعر الفتى صَدَدْنَ عنه ليس من أجل اللون ذاته، بل لذهاب بهجان الفتى وإدباره في حياته، ولو عدِم البازيّ فضيلةَ أنّه جارح، وأنّه من عتيق الطير، لم تجد لبياضه الحُسن الذي تراه، ولم يكن للمحتجّ به على من يُنكر الشيب ويذمّه ما تراه... وكما لم تكن العلّةُ في كراهة الشيب بياضَه، ولم يكن البياض هو الذي ولّد الصدود والإنكار، كذلك لم يحسُن سواد الشَّعر في المرأى لكونه سواداً فقط، بل لأنّه مؤشّر على (رونق الشباب ونضارته) فيولّد في النفس الإقبال، والثقة بالبقاء، ويُبعد الخوف من الفناء[٦١].

إن هذا الكلام يذكّرنا بقولٍ آخر له، وهو أنّ كلمة، إذا ما أعجبتنا في موقعٍ نظميّ معيّن، لا يعني أنها تروقنا وتعجبنا في موقع آخر للسبب نفسه، "بل ليس من فضلٍ ومزيّة إلاّ بحسب الموضع، وبحسَب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤمّ"[٦٢]، بمعنى أنّ القيمةَ الشعريّة للكلمة مرهونةٌ بالسياق الذي تُستنبت فيه متفاعلة بمعطياته، الداخلية والخارجية، على نحو ما تقوم عليه الشعريّة المعاصرة في اتّكالها على المعطى الصياغي، وفي جعل اللغة تركيبّة قائمة في ذاتها "أي أنّها كُلٌّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهيّة كل عنصر وقْف على بقيّة العناصر بحيث لا يتحدّد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى" [٦٣].

والأمر نفسه بالنسبة إلى ثنائيّة البــياض والسواد، أو الــشيب والشباب، في سيــاق البيت السابق، فليس كل بياض يحبّب إلى النفس لمــجرّد بياضـــه، وليس كل

---

٦١ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٦٨ ــ ٢٦٩.

٦٢ ــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٧٨.

٦٣ ــ ناظم، حسن ، مفاهيم الشعرية ، ص٧٣.

سواد تنفر منه النفس لمجرّد سواده، فإذا ما قارنّا هنا بين البياض مضافاً إليه البازيّ في صيغة (بياض البازيّ) والسواد مضافاً إليه الغراب في صيغة (سواد الغراب)، لم تكن الأولى شعريّة مرغّبة والثانية لا شعريّة منفّرة، لمجرّد اللون فيهما، ولكن بسبب ارتباط الأولى بالبازيّ بعلاقة الإضافة...ومن ثمّ بما يرمز إليه المضاف إليه "من فضيلة أنّه جارح، وأنه من عتيق الطير" ممّا أكسب البياض دلالة جماليّة نفسيّة، إذ ترغب به النفس وتأنس، وبسبب ارتباط الثانية بالغراب بالعلاقة نفسها(الإضافة)... ومن ثمّ بما يرمز إليه المضاف إليه من المعاني التي تدلّ على التشاؤم، مما يجعل النفس تصدّ عنه وتنفر.

وبهذه التحوّلات صار(الشيب) يعادل البازيّ، و(الشباب) يعادل الغراب، فاكتسبت الرغبة في بقاء الشيب خصوصيّة مرهونة بالموقف الشعوري الرؤيوي الخاص على النحو الذي تبيّن، لا حسب الرأي السائد.

فلعلّ الإضافة المهمّة في هذه القراءة للمطابقة هي تنبيه عبد القاهر إلى التحوّل أو الانزياح الذي حدث في ترْك المعاني المألوفة السائدة التي يُكره الشيب لأجلها ويُعاب، والعدول عنها، وتجاوزها، إلى دلالات جديدة مستحدثة مخترعة، متولّدة من السياق، وألصق بالموقف الشعوريّ المسيطر، وهو الرغبة في استمرار الحياة وتجميل القبيح لأجلها، فجاءت الصياغة نتاج خيالٍ ابتكاريّ، مبني على شعورٍ مهيمن، هو هروب النفس من دلالات الشيب المألوفة، أو النظر برؤيا غير مألوفة للأشياء المألوفة على سبيل التخيّل كما يقول عبد القاهر، فالشاعر هنا ابتكر، أو استحدث، مفهوماً جديداً لبياض الشيب من خلال ما يتراءى له، عبر استحداث أسلوبٍ تصويريّ لغويّ طباقيّ على النحو الذي جاء عليه في البيت[٦٤].

إنّ في هذا تأكيداً من عبد القاهر على التوغّل في قراءة النظم لكي تُكشف الدلالات التي لا يمكن كشفها بالقراءة أُحاديّة الاتجاه، سطحيّة الأداء، قصيرة النفَس، ولا يمكن أن تكون قراءةً ناضجة فاعلة إلا إذا راعت الرؤيا الشعريّة، والشعور المسيطر، والدلالات النفسيّة لمفارقة السواد (الشباب) قسراً، وتقبّل البياض

---

٦٤ ــ والأمر نفسه في قراءته لقول البحتري :

والصارم المصقولُ أحسنُ حالةً يوم الوغى من صارمٍ لم يُصْقَلِ

ينظر : الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٧٠.

(الشيب) قسراً أيضاً، فلم يكتفِ عبد القاهر بالفلسفة الظاهرية لأنه رأى الشاعر عكَس المعايير وقلَبها بالنظم اللغوي المخصوص الذي تخيره؛ إذ تودّد إلى الشيب وقد جرت العادة أن يُبغَض، وأبغض الشباب وقد جرت العادة أن تتعلّق به النفس ودّاً.

ولأمرٍ ما ألـــحّ عبد القاهر على أسلوب المطابـــقة في سياق المشـــيب، منه قول الشاعر:[٦٥]

لا تعجبي يا سلْمُ من رجلٍ ضحكَ المشيبُ برأسهِ فبكى

رابطاً التضادّ في "ضحك" و"بكى" بالمجال التخييلي لا المعجمي، وبالعمق الرؤيـــوي، فجاء التصوير الاستعاري (ضحك المشيب) مقروناً بالتـــصوير الكنائي (بكى الرجل)، ومسبّباً له، على نحوٍ مخيّل دقيق، أخفى فيه الشاعر صورة التشبيه[٦٦] المبطنة بين "ضحْك المشيب" و"بكاء الرجل"، ولم يكن الأمر عنده مجرّد تضادّ معجميّ بين كلمتين مفردتين، بل تعدّاه إلى المجال السياقي، والعمق الرؤيوي الخاصّ بالتجربة الانفعاليّة، وهي أساس الخيال الخلاّق المبدع، فلولا تلك الخلفيّة الشعوريّة لما تقاربت الفجوة ما بين متنافرين هما: المجاز في (ضحْك المشيبِ) والحقيقة في (بكاء الرجل)، ولما تآلف الضدان في تشكيل لغوي دقيق السبل، أعطيا دلالة على شدّة مرارة الموقف وعمق المأساة، والجزَع الذي يحلّ بالإنسان عندما يواجه قسوة الذبول والتلاشي... ولاسيّما إذا صدّت (سلمى) ونفرت نفوراً وقْعُه موتٌ عند الشاعر، وبذا يكون الناتج مؤلّـــفاً بين التنافر الظاهري في (ضحك، بكى)، والتوافق العمقي في (أبكاني، بكيت)، وهنا تدخل الدلالة في حيّز المعاني الثواني، ومعنى المعنى، ومن ثمّ تكتسب شرعيّة الانتماء إلى الشعريّة.

رابعاً ــ التعليل التخييلي المخترَع في " حُسْن التعليل "

يصنّف حُسن التعليل بديعيّاً من النوع المعنـــويّ، وهو في الـــبلاغة "نفيُ العـــلّة الطبيعيّة وادّعاء علّة أخـــرى"[٦٧]، وعرّفه عبد القاهر بقوله: "أن يكون للـــمعنى من

٦٥ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٤.

٦٦ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٤.

٦٧ ــ ينظر : القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة ، ٦ : ٦٧.

المعاني والفعل من الأفعال علّةٌ مشهورة عن طريق العادات والطباع، ثمّ يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك العلّة المعروفة، ويضع له علّة أخرى"[٦٨] وضْعاً من عنده واختراعاً[٦٩].

إنّ في هذا التعريف ــ بدءاً ــ مؤشّراً واضحاً على أهمّ مظاهر الشعريّــة، وهو العدول، أو الانزياح المتجسّد في منع العلّة المألوفة من الفاعليّة، ثمّ تفعيل علّة أخرى مُخترعة، مُدّعاة، متخيّــلة، وسيتبين فيما سيأتي ضرورة هذا الاختراع وبلاغته وشعريّته.

والشاهد الشهير الذي دار عليه نقاش عبد القاهر هو قول المتنبّي في مدح بدر بن عمّار:

ما به قَتْلُ أعاديهِ ولكن يتّقي إخلافَ ما ترجو الذئابُ[٧٠]

في قراءة حُسن التعليل التخييلي هنا يوازن عبد القاهر بين مستويين من المعنى: الأول يراعي الأصل، والمثال، والمألوف، ويكون عامّاً مشتركاً، وربّما خلا من الإبداع أو الاختراع، أما الثاني فهو مستوًى مختلفُ مغاير للمألوف من العادات والطباع أيضاً، عدل إليه الشاعر قافزاً فوق الأوّل وأصوله، متجاوزاً إياه، تاركاً فضاءً أو هوّةً بينهما.

المستوى الأول يقول: إذا قتَلَ الرجلُ أعداءه "فلإرادته هلاكَهم، وأن يدفع مضارَّهم عن نفسه، وليسلمَ مُلْكَهُ، ويصفوَ من منازعتهم"[٧١]، وهــذا من صـــور المديح المألوفة، التقليديّة، وباختيارها يكون الشاعر مبدعاً بالعرف الجمــعيّ التقليديّ، ولكـــن ليس بعرف عبد القاهر والمتنبّي؛ إذ لمّا كثــر تداولُ هذا المعــنى صار مســتهلكاً مبتذلاً، فلم يرُق لشاعرٍ مثل المتنبي، فأراد التــجاوز والاختراع بما يــميزه، ويظهر فرادتــه، فنفى عن طريق خصوصيّة النظم ما تعــارفه الناس، وما ألفــته العادات والطــباع، مستــخدماً في الصــدارة أسلوب النفي (ما به قَتْلُ أعــاديه)، والنــفي هنا بمنــزلة رفــض المتداول المألــوف من مــعنى قتل الأعــداء، وبمنــزلة القريــنة

---

٦٨ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٩٦.

٦٩ ــ المصدر السابق ، ص٢٨٠.

٧٠ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٦.

٧١ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٦.

لإثبات المغايَرة، وبناءً على ذلك، إن كان لابدّ من بديل عن المعنى المسلوب، المرفوض، فليكن بديلاً جديداً مخترعاً، مغايراً مختلفاً عن الأوّل غريباً عنه، مناسباً لرؤى الشاعر، فبدأ الشاعر بصوغه بطريقةٍ أسلوبيّة مخصوصة متخيّرة أيضاً (و لكن يتّقي إخلاف ما ترجو الذئاب) عن طريق الإثبات لا النفي، مدّعياً "أن العلّة في قتْل الممدوح لأعدائه غير ذلك...حتى يكون في استئناف هذه العلّة المدّعاة فائدة شريفة فيما يتّصل بالممدوح...كقصد المتنبّي هنا في أن يبالغَ في وصفهِ بالسخاء والجود، وأنّ طبيعة الكرم قد غلبت عليه، ومحبّته أن يُصدّق رجاء الراجين، وأن يجنّبهم الخيبة في آمالهم، قد بلغت به هذا الحدّ. فلمّا علم أنّه إذا غدا للحرب غَدَت الذئاب تتوقّع أن يتسع عليها الرزق، ويُخْصِبَ لها الوقت من قتلى عِداه، كرِهَ أن يُخْلِفَها، وأن يخيّبَ رجاءها ولا يسعفها"[٧٢] .

ويستنطق عبد القاهر التشكيل البديعيّ هنا بفائدةٍ أخرى غير المبالغة في وصف الممدوح بالسّخاء والجود وهي أنّ فيه نوعاً آخر من المدح "وهو أنّه يهزم العِدى ويكسرهم كسراً لا يطمعون بعده في المعاودة، فيستغني بذلك عن قتلهم وإراقة دمائهم وأنّه ليس ممّن يُسْرِفُ في القتل طاعةً للغَيْظِ والحَنَق"[٧٣].

فلولا خصوصيّة التركيب اللغوي الذي صاغه الشاعر في تشكيل بديعي انزياحي يسمى "حُسن التعليل" لما حمل البيت شيئاً جديداً لافتاً، ولما صار الممدوح مميّزاً مُجدِّداً في معنى "قتْل الأعداء"،جاعلاً هذا القتل المخترَع مفتاحاً للسلم الدائم وحفظ الأرواح، وبذلك يكون قد رسم صورةً جديدة للبطولة، وربّما كانت فكرة البطولة المتفرّدة هي المحفّز التخييلي للمتنبّي لتكون بطولة في جود الممدوح، وإبداعاً فيه، وبطولة في فكر المتنبي وإبداعاً في رؤاه.

لقد دعا عبد القاهر المتلقّي، أو "المحصِّل" كما دعاه[٧٤]، إلى أن "يفكّر في أول الحديث وآخره"[٧٥] وإلى أن يديمَ النظر والروية، وإلى محاورةِ التفاصيل وتركيب العناصر؛ لأنّ من شأن حكم المحصّل أن لا ينظُر في تلاقي المعاني

٧٢ ـــ المصدر السابق ، ص٢٩٦.
٧٣ ـــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٩٦، ٢٩٧.
٧٤ ـــ المصدر السابق ، ص٢٨٠.
٧٥ ـــ المصدر السابق ، ص٣٠١.

وتناظرها إلى جُمَل الأمور، وإلى الإطلاق والعموم، بل ينبغي أن يدقّقَ النظر في ذلك ويراعي التناسب من طريق الخصوص والتفاصيل" [٧٦].

وتلبية لدعوته إلى رصد الخصائص والتفاصيل ــ ولا سيّما ما يتعلّق بالتحوّل والاتساع [٧٧] ــ نجد في البيت تحوّلاً على الصعيد اللغوي الصياغيّ تجلّى في الانتقال من المعنى الأول (قَتْل الأعداء لأسباب معروفة) إلى الثاني (قتْلهم ليتّقي إخلافَ ما ترجو الذئاب..)، عن طريق أهمّ عنصرين في التركيب هما النفي (ما به..)، والاستدراك مع الإثبات (و لكن..)، ممّا جعل البناء بناءً كليّاً لا يُجزّأ، وتحقّقت الشعريّة ببُعد المسافة التي أحدثها الشاعر صياغةً، بين رؤيتين متباعدتين لمفهوم "قتْل الأعداء"، بين الخصائص التي يمتلكها "قتْل الأعداء" بمعناه المألوف، المتوقع، الواقع في حيّز الممكن، والترابطات الجديدة التي يثيرها "قتْل الأعداء" بمفهومه الجديد المتخيّل، الواقع في حيّز المعجز، "إنه انتقالٌ من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتّر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هو ما يولّد الشعريّة " [٧٨]، والمتنبّي اختلق علّة " لقتل الأعداء" اختلاقاً، ووضعها وضعاً، واخترعها اختراعاً، وهي غير حاصلة على الحقيقة، بل على التأوّل كما يقول عبد القاهر [٧٩].

ولولا ذلك لما استطاع " المحصّل " أن يتقصّى فضاءات الدلالة ويتأوّلها تأوّلاً يليق بلغة شعر المتنبّي، لذلك ترى عبد القاهر يسوقنا سوقاً إلى التأمّل في بطولة جود الممدوح "التي بلغت به هذا الحدّ"[٨٠]، ويتساءل ــ كالمتنبّي ــ عن "جنون الكرم والسخاء" [٨١].

ولأنّ عبد القاهر "يعطي لما يقرأ قدراً من الكمال"[٨٢] فإنّ كمالَ صورة بطولة الكرم والسّخاء لا يكون بغير هذا التجاوز الصارخ، والتخطّي الجريء لصورة الكرم البالية الصدئة، فكان التكوين البديعيّ بأسلوب "حُسن التعليل" سبيله إلى ذلك.

٧٦ ــ المصدر السابق ، ص٢٨٠.
٧٧ ــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٦٢.
٧٨ ــ ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية ، ص١٣٢.
٧٩ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٨٠، ٢٨١، ٢٧٧.
٨٠ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٦.
٨١ ــ ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية ، ص٨٤، ٨٥.
٨٢ ــ ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية ، ص٨٥.

والسعي إلى الكمال جعل عبد القاهر يلحّ في قراءته على تنقية فكرة البأس من العداوة، وتنقية فكرة الجود من المنفعة الشخصية، فتخلقت بطولة لا تألفها العادات، إنه "المعجز" الذي شُغل به أبو الطيب من أوله إلى آخره[٨٣].

وتومئ قراءة عبد القاهر أيضاً إلى "عبث أبي الطيب بفكرة الحرب من وجه خفيّ، أو حاجة مفهوم الحرب، بعد هذا الزمن المديد إلى معاودة نظر" [٨٤]، أهي من معنى الغلبة، والبطولة، والنصر.

لكن الفرق جاء واضحاً في إبداع أبي الطيّب وفي قراءة عبد القاهر، فالاختلاف بيّن؛ إذ إنّ المتنبّي قلَبَ المفاهيم المنوطة بقتل الأعداء عما هي عند مسلم والنابغة، وعدل عنها، إلى فكرة اخترعها هي فكرة بطولة الكرم أو جنونه، كما مرّ سابقاً.

ومن الخطوات التي يكمل بها عبد القاهر قراءته لبيت المتنبّي هي مقارنته بقول الشاعر:

وإني لأستَغْشي وما بيَ نَعْسَةٌ لعلّ خيالاً منكِ يلقى خياليا [٨٥]

الذي يلقى عنده درجة من الشعريّة أقلّ من بيت المتنبّي، لأنّه "لا يبلغ في القوّة ذلك المبلغ في الغرابة والبُعد عن العادة"[٨٦]، كونه ممكن الحدوث عادةً، فإذا بَعُدَ عهدُ المتيّم بحبيبه رغب أن يراه في المنام فجاز أن يريد النوم النومَ خاصّاً له[٨٧]. فهنا لم تحدث منافرة صارخة بين المألوف الممكن، والمتخيّل المعجز، كون العلّة المدّعاة في المألوف ليس فيها "بدعٌ ولا منكر"[٨٨]، فلم يتعمق الشاعر، أو يوغل، في ادّعاء العلّة التي لأجلها طلب النوم وأراده، ولم يخترع جديداً مغايراً للتوقّع، وكاسراً له، ولم يباعد بالصنعة بين الطرفين المقارنين، ولم يخلع عنه صورته القديمة خلعاً كما فعل المتنبّي على حدّ قول عبد القاهر[٨٩]، لذلك " لا شبهة في

٨٣ ــ المرجع السابق ، ص٨٥ ــ ٨٦.
٨٤ ــ المرجع السابق ، ص٨٧.
٨٥ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٨.
٨٦ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٨.
٨٧ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٨.
٨٨ ــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٢٨٠.
٨٩ ــ المصدر السابق ، ٢٧٨، ٣٠١.

قصور البيت الثاني عن الأوّل"[٩٠].

خاتمة:

لقد بيّنت هذه الدراسة أنّ قراءة الإمام عبد القاهر الجرجانيّ لمظاهر التشكيل البديعيّ في الخطاب الأدبيّ، لم تكن من قبيل الاهتمام بالزخرف والتحسين الشكلـيين غير المؤثّرين في خلق المعنى، فلقد سعى إلى بيان فاعليّة التشكيل البديعيّ ودوره في خلق الدلالة الشعريّـة، وإلى إثبات أنّ مظاهر الشعريّة في الكلام أمورٌ هي في جوهرها من "النظم المخصوص" أو "الأسلوب".

ولقد جعله الاهتمام بخصوصيّة النظم يركّز في الجديد، المختَـرع، غير المألـوف، وفي العـدول وأشكاله، والتخييل وطاقاته، وفي تأليف المختلفات، وجمْع المتباينات في رِبْقَةٍ كما يقول، وغير ذلك من الخصائص التي ترصدها الشعريّة الحديثة.

المصادر والمراجع

١ – التبريزيّ، الخطيب، *ديوان أبي تمـّام*، تحقيق محمّد عبدُه عزّام، ط ٥، دار المعارف.

٢ – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، *الحيوان*، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٣٨٨ هـ ــ ١٩٦٩ م.

٣ – الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد، *أسرار البلاغة*، قرأه وعلق عليه محمود محمّد شاكر، الناشرمطبعة المدنيّ بالقاهرة، دار المدنيّ بجدّة، ط١، ١٤١٢ هـ ــ ١٩٩١ م.

٤- الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد، *دلائل الإعجاز*، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، الناشرمطبعة المدنيّ بمصر، دار الـمدنيّ بجدّة، ط٣، ١٤١٢ هـ ــ ١٩٩٢ م.

٩٠ ــ المصدر السابق، ص٣٠٠.

٥- ده سوسُّر، فردينان، *محاضرات في الألسنيّة العامّة*، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان، لبنان.

٦- الرباعي، د. عبد القادر، *" طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة " الربيع " لأبي تمّام*، دراسة نصيّة، فصول (مجلة النقد الأدبي)، قراءة الشعر القديم، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥ م، ص١٠٥ ــ ١٤٠.

٧- عبد المطلب، د. محمّد، *قضايا الحداثـة عند عبد القاهر الجرجانيّ*، الشركة المصريّة العالميّة للنشـر (لونجمان)، ط١، ١٩٩٥ م.

٨ - الغذّاميّ، د. عبد الله محمّد، *المشاكلة والاختلاف*، "قراءة في النظريّة النقديّة العربيّة وبحث في الشبيه المختلف"، المركز الثقافيّ العربيّ، ط١، ١٩٩٤ م.

٩ - القزويني، الخطيب، *الإيضاح في علوم البلاغة*، شرح وتعليق د. محمّد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتّاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٣٩٥ هـ، ١٩٧٥ م.

١٠- ناصف، د. مصطفى، *النقد العربي نحو نظرة ثانية*، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهريّة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة ١٤٢٠ هـ، مارس / آذار ٢٠٠٠ م.

١١- ناظم، حسن، *مفاهيم الشعريّة*، دراسـة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.

تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري
(من الرؤية البصرية إلى الرؤية الفكرية)

فرامرز ميرزايي*

الملخص

سينية البحتري المشهورة في وصف أيوان كسرى من عيون الشعر العربي في فن الوصف، وأجمل ما فيها وقفته أمام الصورة القائمة على أحد جدران القصر. وكانت الرسوم والصور على جدران القصور من مظاهر الحياة الفارسية. شاهد البحتري صورة معركة أنطاكية التي انتصر فيها الفرس على الروم، ففاجأته اللوحة فأخذ يصفها وصفاً دقيقاً حياً، حتى يوشک من يقرأ صورة أنطاكية أن يراها رؤية العين في ملامحها التي نقلها الشاعر. فبلغ بذلك ذروة الفن الشعري في تعامله مع جسد اللوحة فكأنها حقيقة واقعة، لامجرد ألوان وخطوط جامدة على الجدار.

مما يصدم قارئ القصيدة العصري، موقف البحتري المتحضّر في تلقّيه لهذه اللوحة واستيعاب ما فيها من الثقافة، إذ جعل الشاعر رؤيته البصرية الحسية أداة لبيان رؤيته الفكرية والفنية تجاه حضارة الفرس، حيث تتجلى فيها نزعته الحضارية مقراً بعظمة حضارة الفرس العمرانية وقدرتهم على إدارة الشؤون الحربية. والشاعر ــ كما هو معروف ــ عربي أصيل وكان من خصوم الشعوبية إلا أنه يؤمن بالحضارة ويمجد مبدعها أيا كان. وبذلك يتخطى الأفق الضيق إلى العالم الإنساني الواسع فيعجبه الإبداع موقظاً معاني إنسانية لاحدود لها قائلاً:

وأراني من بعد أكلف بالأشـــ ـــراف طرّاً من كل سنخ وإس

كلمات مفتاحية: تلقي الصورة، البحتري، حضارة الفرس.

مقدمة

إن البحث المقارن بين الفن والأدب غدا اليوم من أمتع الدراسات المقارنة وأكثرها جدة. يقول بودلير: «ومن المظاهر المميزة للوضع الروحي في قرننا أن الفنون

---

* أستاذ مشارك بجامعة بوعلى سينا، همدان، ايران .

جميعاً تنْزع نحو تعزيز أحدها الآخر في أقل تقدير، إن لم تكن تعمل على أن يكون بعضها بديلاً للبعض الآخر، وذلك بإعارة ذلك الآخر قوى ومصادرجديدة». ومن تلک المظاهر، الصلة بين الرسم و الشعر فهي صلة قوية جداً وكثيراً ما ظهرت هاتان الموهبتان في ذات واحدة مبدعة مما يدل على قرب منبعيهما الواحد من الآخر في النفس الإنسانية والأمثلة على تلک الصلة كثيرة عند المبدعين كجبران خليل جبران وجبرا إبراهيم جبرا ... وكثر استلهام الشعراء للوحات الرسم و للمنحوتات الجامدة. فلأحمد شوقي قصيدة في تمثال أبي الهول وكذلک للبياتي وخليل مطران وأحمد عبدالمعطي حجازي قصائد استلهموها من الرسوم واللوحات الفنية. ثم أن هناک روايات كثيرة لعمالقة الأدب تأثرت تأثّراً عميقاً باللوحات الفنية. أشار جفري ميرز في كتابه القيم «اللوحة والرواية»[١] إلى تأثر ديستويفسكي بلوحة «المسيح داخل القبر» لـــ«هولباين»، في وصف المعاناة الأليمة التي يعانيها الإنسان حين يواجه الموت شنقاً بالإعدام، فاستخدم اللوحة لبناء رواية «الأبلة» عن طريق تعزيزها بالتناظر ما بين المسيح والأمير مشكين (بطل الرواية)، وذلک لإظهار التناقض الظاهري ما بين إنسانية المسيح وألوهية الإنسان ولإظهار القطبين الرئيسين المتعلقين بالموضوع وهما المادية و الروحانية، الإلحاد والإيمان، الخطيئة المميتة والانعتاق. فأصبحت صورة هولباين «هي القلب الرمزي للعمل» لهذه الرواية.

ثم أن لكل صورة دلالاتها الثقافية والفكرية يستنبطها الرائي الواعي، لأن الرؤية البصرية هي الأداة للرؤية الفكرية والمشاهد للصورة الرائعة ــ كاتباً أو شاعراً ــ يعقد صلة بين الوعي الروحي و أنواع معينة من اللوحات، فانه لا يمكن لشخص ما تطوير وعيه البصري إلا عن طريق المعرفة بالصور، وهي صور ذات رؤية أصيلة، وإمعان النظر فيها بصدق. فاستيعاب الصورة حقاً، ليس بسهل على المتلقي لأنه يحتاج إلى وعي شامل لخلفية الصورة الثقافية والسياسية والفكرية.

تعدّ «سينية البحتري» خير نموذج للصلة بين الرسم والشعر في التراث الشعري العربي. فهي من تلک الأعمال الفنية الرفيعة المستوى التي استلهم مبدعها فنّه هذا بفن العمارة للحضارة الإيرانية الراقية وإنّ منشدها حصل على وعي بصري عن طريق

١ــ جيفرى ميرز، صص١٨٣-١٩١

الاتصال الوثيق بالرؤية نفسها أي بمعرفة الفن ويجب إمعان النظر فيه بصدق، فأعجب به أشد الإعجاب، واستلهم من بنائه الضخم، ومن الرسوم الرائعة على جدرانه سينيته هذه لبيان مشاعره وأحاسيسه تجاه هذه الحضارة العريقة.

الدراسات السابقة

كُتبت حول البحتري دراسات كثيرة، لعل من أهمها ما نشره الأستاذ آذرنوش في المجلد الحادي عشر لـــ«مركز الموسوعة الإسلامية الكبيرة» ففيه إلمامة بحياة الشاعر وشعره و «سينيته»، فذكر المؤلف دراسات كثيرة حول البحتري مشيراً إلى أنّ أكثرها «لا تحتوي إلّا على أمور عامة تتعلق بحياة الشاعر وشعره»[٢]. ثم مقال للدكتور فارق المواسي، بعنوان «وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم، ثقافة الصورة في الأدب والنقد» المنشور في أعمال مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، اشار فيه إلى القيمة الفنية للقصيدة السينية، وهناک كتاب للدكتور أمير محمود أنوار «إيوان كسرى من وجهة نظر الشاعرين العربي والفارسي» قارن فيه بين القصيدة ونظيرتها عند الشاعر الإيراني الخاقاني الشرواني. ومقالة أخرى للكاتب المنشورة في مجلة «أدبيات تطبيقي» (الأدب المقارن) لجامعة شهيد باهنر بكرمان بعنوان «الجيوغرافية التاريخية لإيران الساسانية في شعر البحتري» ذكر فيه الكاتب ٣٥ مدينة إيرانية مصرح باسمها في شعرالبحتري[٣] ومقالة أخرى له تحت الطبع بعنوان «استدعاء الشخصيات الساسانية في شعر البحتري» أشار فيه الكاتب إلى الحضور الفني للشخصيات الساسانية في شعر البحتري وتعامل الشاعر معها فنياً[٤].

ففي هذه الدراسات إشارات كثيرة إلى إعجاب البحتري بالحضارة الإيرانية و عزا الناقد الراحل شوقي ضيف إعجابه هذا بالأمجاد الفارسية إلى ضعف في عصبية البحتري القبلية قائلاً: « لقد كان إحساسه بعروبته ضعيفاً، كأنما لم يكن يستشعر شيئاً

٢ـــ آذرتاش آذر نوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة، ج١١، ص٣٧٧.

٣ـــ فرامرز ميرزايي، جغرافيايي تاريخي ايران ساساني در شعر بحتري،ص١٧٩.

٤ـــ ميرزايي، استدعاء الشخصيات السّاسانيّة في شعر البحتري، (من المقرر طبعه في مجلة العلوم الانسانية في العـــدد ١٧(٤) شتاء ٢٠١٠)

من الإحساس العميق بالأمجاد العربية في مقابل الأمجاد الفارسية»[٥]. لكننا نجد في نص قصيدة السينية ما يدل على أنه كان ذا ثقافة متحضّرة، وحبّه لهذا للرموز الساسانية ناتج عن اطلاعه الواسع على حضارة الفرس و إدراك قيمتها وما حوت من شرف إنساني رفيع وقيم أخلاقية عالية.

الانفتاح الحضاري في العصر العباسي والثقافة الفارسية

اتصل العرب منذ الفتوح الإسلامية بالشعوب المختلفة، فاختمروا بثقافتهم وحياتهم الإجتماعية. إذ كانوا ناشرين للدين الإسلامي فاصطدموا بأصحاب أديان أخرى مختلفة يناقشونهم ويناظرونهم في مسائل الدين ورأوا عندهم من أساليب النظر والاستدلال ما دفعهم إلى معرفة تلك الأساليب. ثم أنّ الموالي أقبلوا على الإسلام وكانوا من أجناس مختلفة، فاخذوا ينشرون بين العرب ما عرفوا في لغاتهم الأصلية من ثقافات ومن معارف ونزعات وكانت هناك مدارس في جنديسابور والرها والأنطاكية، فلما وضع العرب أيديهم على تلك البيئات كلها أخذوا كثيراً مما فيها من ثقافة تحولت إليهم بحكم ما كان يقتضيه دفاعهم عن دينهم وبحكم ما أصاب حياتهم من تطور، فقد أصبحوا أصحاب دولة متحضرة [٦]، فاشتد الاهتمام بثقافات أجنبية وأخبارحضاراتهم الماضية بين طبقات الناس في العصر العباسي الأول: وفي كتاب «البيان والتبيين»[٧] و«الحيوان» للجاحظ أمثلة كثيرة لهذا التأثر بثقافات أجنبية ــ خاصة الفارسيةــ حيث قال بعض العلماء: «هل المعاني إلا في كتب العجم والبلاغة،واللغة لنا والمعاني لهم».

كانت الثقافة الفارسية الشعبية أبعد تأثيراً في المحيط العربي لهذا العصر، فقد دخل الفرس في الإســلام واقتبس العرب كثيراً من أساليــبهم في المطــعم والملبس وبناء القصور وتنظيم إدارة الدولة وترتيب الخدم والحشم، وآداب السلوك بين أيدي الملوك والرؤساء[٨]. كان العرب في البداية تأثروا بالإيرانيين في التــنظيم الإداري ولم يزل

٥ــ شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٢٩٣.

٦ــ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٢٩.

٧ــ الجاحظ، البيان والتبيين ج١،صص٩١،٧٦،٤٩.

٨ــ خلف محمد جراد، «التفاعل الثقافي و الحضاري في العصر العباسي»، مجلة التراث العربي العدد ٨٠، ص ١٢٥.

«ديوان خراج السواد و سائر العراق بالفارسية حتى عزم الحجاج على أن يجعل الديوان بالعربية»[٩]، وفي العصر العباسي الأول انتقلت النظم الساسانية بحذافيرها في كل شؤون الحكم كأنما أصبح الخليفة العباسي ملكاً ساسانياً فهو يحكم حكماً مطلقاً وهو حكم ينتقل بالوراثة ويطبعه الدين كما كان يطبع الحكم الساساني إذ كان الساسانيون يعدّون أنفسهم رؤساء للدين وحماة له[١٠]. هذا مما أدى بشوقي ضيف إلى أن يقول: «لعلنا لا نغلو بعد ذلک كله إذا قلنا إنّ النظم السياسية والإدارية في الدولة العباسية طُبعت بطوابع فارسية قوية»[١١]. وقد نقل الأستاذ أنيس المقدسي ملاحظة هامة حول فتح المسلمين لإيران عن الأستاذ جاكبسون ــ أستاذ اللغات الإيرانية الهندية بجامعة كلومبياــ جاء فيها أن فتح المسلمين لفارس «أشبه بفتح النورمان لإنكلترا وما معركتا القادسية و نهاوند إلّا مثال لمعركة هاستنغس» وكأنه بذلک يعني أن العرب ــ وإن كانوا أخضعوا فارس ــ وحكموا العنصر الفارسي، لم يستطيعوا أن يقتلوا الروح الفارسية الفكرية فبقيت متقدة في صدور الشعب تظهر كلّما سنحت لها فرصة، ولا شک أن الآداب العربية ربحت شيئاً كثيراً من الفرس[١٢].

كانت المظاهر العديدة من الثقافة الفارسية أخذت طريقها إلى الحياة اليومية والثقافية في العصر العباسي منها أخبار الأكاسرة والأعياد الفارسية المختلفة والآداب الملكية، وهو ما أدى إلى شيوع ألفاظ ككسرى وأردشير وأنوشروان والدرفس وإيوان المدائن وقباذ والشاه والشاهانشاه... في الشعر والأدب حيث بلغ عدد المعرّبات من الفارسية في هذا العهد ٢٥٠٠ كلمة[١٣]، مما يدل على اطلاع الشعراء على الحضارة الفارسية.

كانت أخبار «أردشــير» مؤســس الدولة الســاسانية وكــسرى «أنوشروان»[١٤]

٩ــ البلاذري،فتوح البلدان، ص ٤٢١.

١٠ــ شوقي ضيف، العصر العباسي الاول، ص ٢٠.

١١ــ المصدر نفسه، ص ٢٥.

١٢ــ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص٦٥.

١٣ــ آذرتاش آذرنوش، الظواهر الإيرانية في اللغة العربية و آدابها،ص٢٥.

١٤ــ كلمة أنوشروان بالفارسية مركبة من كلمتي «أنوشه» بمعنى الخالدة و «روان» بمعنى الروح أي «الروح الخالدة».

وكسرى «إبرويز»[١٥] لفتت أنظار أدباء العـــرب ومؤرخيهم حيث إنّ أكثر مـــا روى عن أكاسرة ساسان يرجع إليهم وذلك لجهودهم المثمرة في ازدهار الحضارة الفارسية في الدولة الساسانية.

سبب شهرة أردشير عند أدباء العرب يرجع إلى عهده الذي يعدّ وصية شاملة لمؤسس دولة جمع فيها تجاربه التي عانى معاناة كثيرة في اكتسابها، وكان أردشير جامعاً لخلال الذكاء وبعد النظر والعدالة. تُرجم عهد أردشير إلى العربية في دور مبكّر وإنه ربما تمّت ترجمته في أواخر العصر الأموي أي إبّان ذلك الدور الذي التفت فيه التراجمة إلى الثقافة الفارسية الحكمية أو ما أشبهها، وبعد ترجمته إلى العربية أصبح مادة ثقافية لرجال الحكم والسياسة وبخاصة طبقة الكتاب في الدولة العباسية[١٦]. وكان كسرى أنوشروان، والذي يدعي عند الإيرانيين بـــ«خسرو الأول» والموصوف عندهم بالعادل، وصل إلى الحكم عام ٥٣١ م وخاض الحرب مع الروم، حيث هزمهم سنة ٥٤٠ م وسيطر على أنطاكية وأسر كل من سكن فيها وأجبرهم على السكن في مدينة قرب المدائن تدعى الرومية. وصلت الدولة الساسانية في عهد أنوشروان ذروة ازدهارها. وكان حاكماً حكيماً عادلاً، فمات سنة ٥٧٩م[١٧].

وكان كسرى إبرويز حفيد أنوشروان وصل إلى الحكم في أواخر القرن السادس للميلاد، هو ما يدعى عند الإيرانيين بخسرو برويز أو خسرو الثاني. أنه خاض معارك كثيرة مع الروم، وانتصر فيها، حيث هزمهم سنة ٦٠٥م وسيطر على «الرها» ثم أنطاكية عام ٦١١م ومصر عام ٦١٦م وسوريا عام ٩١٧م ثم قُتل سنة عام ٦٢٨م[١٨]. قد ذكر ابن عبد ربه كسرى إبرويز كثيراً في كتابه العقد الفريد[١٩] وكذلك ذكر قدوم وفود العرب إليه مثل النعمان بن المنذر وأكثم بن صيفي وقيس بن مسعود الشيباني وحاجب بن زرارة و... وفي الأغاني ذُكركسرى أكثر من مـــئة مرة

١٥ــ إبرويز معرب «پرويز» أي المظفر.

١٦ــ إحسان عباس، بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ ج١ ص ٥٩.

١٧ــ كريستن سن آرتور، إيران في عهد ساسان، ص ٤٨٥-٥٧٤.

١٨ــ المصدر نفسه، ص ٥٧٩- ٨٨٧.

١٩ــ إبن عبدربه، العقد الفريد، ج١، ص٢٦٩ -٢٨٠.

وفيها قصة استنجاد سيف بن ذي يزن بكسرى أنوشروان لمساعدته في حرب جيش أرياط.

عظمة إيوان كسرى (أبيض المدائن)

كانت المدائن عاصمة الدولة الساسانية الشتوية وهي أشهر مدن عهد ساسان وأكثرها مجداً وأبهةً. وهي مجموعة من سبع مدن صنعت على مرّ الزمن وتُدعى بالفارسية «تيسفون» Tespon وباليونانية «كتيسفون» Ctesiphon . ولها أسماء أخرى كالمدائن السبع وطاق كسرى[٢٠]، وفيها إيوان كسرى العجيب الشأن الشاهد بضخامة ملك بني ساسان. قيل إنّ الإيوان هو ما أمر بصنعه إبرويز الأول، وهو ما يسمي أنوشروان، سنة ٥٥٠ م ولكنّ كثيراً من علماء الآثار يعتقدون أن الإيوان بني في عهد سابور الأول ومساحة الإيوان وما ألحق به من غرف تبلغ ٤٠٠ ×٣٠٠ ذراعاً(الذراع = ٧٥ سم) وكان الإيوان أو الطاق الكبرى أبهى القصر مجداً، حيث كان سمكه ٤٨ متراً وطوله ٩١ متراً وعرضه ٣٦ متراً. وقد بقي منه طاق الإيوان فقط، وهو جزء يسير منه ولكنّه مع ذلک عظيم جداً.

ذُكر في كتب التاريخ حول هذا الأثر العظيم ما خلاصته: أنّ الأيوان من بغداد على مرحلة، بناه كسرى أبرويز في نيف وعشرين سنة، طوله مائة ذراع، في عرض خمسين، في سمك مائة من الآجرّ الكبار والجص، وثخن الأزج خمس آجرات، وطول الشرف خمس عشرة ذراعاً[٢١]. ولما أراد المنصور بناء بغداد وأحبّ أن ينقضه استشار خالد بن برمك فنهاه مجيباً «لأنه علم من أعلام الإسلام، يستدل به الناظر إليه على أنه لم يكن ليُزال مثل أصحابه عنه بأمر الدنيا؛ وإنما هو على أمر دين؛ ومع هذا يا أمير المؤمنين؛فإن فيه مصلّى عليّ بن أبي طالب صلوات الله عليه فقال: هيهات يا خالد! أبيت إلا الميل إلى أصحابک العجم! وأمر أن ينقض القصر الأبيض، فنُقضت ناحية منه وحمل نقضه، فنظر في مقدار ما يلزمهم للنقض والحمل فوجدوا ذلک أكثر من ثمن الجديد لو عُمل، فرُفع ذلک إلى المنصور فدعا بخالد بن

٢٠ــ عيسى بمنام، «تيسفون» www.ichodoc.ir/p-a/CHANGED/165/html/165-24.HTM.

٢١ــ النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ص ٦٩٠.

برمک، فأعلمه ما يلزمهم في نقضه وحمله، وقال: قد كنت أرى قبل ألا تفعل، فإما إذ فعلت فإني أرى أن تهدم الآن حتى تلحق بقواعده لئلا يُقال: إنک قد عجزت عن هدمه. فأعرض المنصور عن ذلک وأمر ألا يُهدم»[٢٢]

وذُكر أنّ العرب حين هزموا جيش الفرس وسيطروا على المدائن حصلوا على الغنائم ما لا يخطر على بالهم. رأوا قطيفاً وأرادوا أن يخرجوا خُمسُه فلم تعتدل قسمته، و«القطيف: بساط واحد طوله ستون ذراعاً، وعرضه مثل ذلك مقدار جريب. كانت الأكاسرة إذا ذهبت الرياحين بعد الشتاء شربوا عليه، فكأنهم في رياض، فيه طرق كالقصور، وفصوص كالأنهار، أرضه مذهبة، وخلال ذلك فصوص كالدر، وفي حافاته كالأرض المزروعة والمبقلة بالنبات والورق من الحرير على قضبان الذهب، وأزهاره الذهب والفضة، وثماره الجوهر وأشباه ذلك. فلما وصل إلى عمر استشار المسلمين فيه، فأشاروا بقطعه، فقطعه بينهم، فأصاب علي بن أبي طالب رضي الله عنه قطعة منه، فباعها بعشرين ألفاً، ولم تكن أجود من غيرها»[٢٣].

إيوان كسرى في الشعر العباسي

إهتم الشعراء في العصر العـــباسي بهذا الإيوان الذي يضـــرب به المثل للبنيان الرفيع، العجيب الصنعة، المتناهي في الحصانة والوثاقة، لأنه من عجائب أبنية الدنيا، ومن أحسن آثار الملوك. فهذا أبو نؤاس يدعو في ثورته المشهورة في ترک وصف الأطلال فينشد ذاكراً إيوان كسرى :

دَعِ الأَطلالَ تَسفيها الجَنوبُ ... وَتُبلي عَهدَ جِدَّتِها الخُطوبُ
فَأَينَ البَدوُ مِن إيوانِ كِسرى ... وَأَينَ مِنَ المَيادينِ الزُرُوبُ

أو :

دَعِ الرَسمَ الَّذي دَثَرا ... يُقاسي الريحَ وَالمَطَرا
وكُن رَجُلاً أَضاعَ العِلـــ ... ـمَ في اللَذّاتِ وَالخَطَرا
أَلَم تَرَ ما بَنى كِسرى ... وَ سابورٌ لِمَن غَبَرا

٢٢ــ الطبري، تاريخ الطبري: تاريخ الرسل و الملوک،ج ٧، صص ٦٥٠–٦٥١.
٢٣ــ النويري، نهاية الارب، ص١١٤٥١؛ الطبري، تاريخ الطبري: تاريخ الرسل و الملوک، ج٤، ص٢١.

وذكره البحتري في غير سينيته كثيراً:

قَد مَدَحنا إيوانُ كِسرى وَجِئنا نَستَثيبُ النُعمى مِن« اِبنِ ثَوابَه» [٢٤]

أو حين يرثي ابن أبي الحسن محمد بن صالح الهاشمي الحلبي قائلاً:

وَغادَرَ إيوانَ المَدائِنِ غَدرُهُ بِكِسرى بنِ ساسانٍ تَرِنُّ حَمائِمُه[٢٥]

أو حين يمدح عبدون بن مخلّد:

زَورَةٌ قُيِّضَت لِإيوانِ كِسرى لَـم يُرِدها كِسرى وَلا إيـوانُه
يَطَّبي أَبيَضُ المَدائِنِ شَوقي أَفَـلا المَذحِجِيُّ أَو غِـمدانُه[٢٦]

وابن الرومي ممن ضرب المثل بإيوان كسرى في قوله وهو يهجو:

كان للكركدن قرن فأضحى وهو اليوم عند قرنك مدرى
من يكن قرنه كقرنك هذا فليكن بابه كإيوان كسرى

فالأمثلة في هذا المضمار لكثيرة فلا مجال لذكرها.

البحتري شاعر مثقف

إنّ أبا عبادة الوليد بن عبيد الملقب بالبحتري(٢٠٤ – ٢٨٤) هو، دون شكّ، من أكبر الشعراء الذين ظهروا في القرن الثالث الهجري وكان يجيد إجادة بديعة في مدائحه واعتذاراته وكان الوصف أروع موضوع عنده، فقد كان يجيد وصف القصور والبرك وقصيدته في وصف إيوان كسرى من درره[٢٧]. وقد وُصف البحتري بأنه «أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف»[٢٨] وأستنتج من ذلك أنه لم يكن متحضراً ولامتثقفا مثلما تثقف أبو تمام والمتنبي ولكن ينبغي أن نحترس من هذا الرأي فقد تحضر البحتري، وغيّر كنيته وهو يساوي في مذاهبه أهل الحاضرة وهو كذلك في شعره وصناعته قد حاول أن يغيّر فيها وأن

٢٤ـ ديوان البحتري،١: ١٤٥.

٢٥ـ ديوان البحتري،٣: ١٩٥٦.

٢٦ـ ديوان البحتري،٤: ٢٢٩٧.

٢٧ـ شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٢٧٠.

٢٨ـ الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ص ٤.

يبدّل كما غيّر في كنيته وبدّل، حتى يساوي في مذاهب صناعته أهل الحاضرة[٢٩]. ولم ولم يكن البحتري ليعقّد شعره باعتماده على الفلسفة والثقافة فليس هذا يعني أنه لم يتثقف بثقافة عصره ولم يكن مطّلعاً على ما يجب أن يقف عليه كشاعر متحضر.

كان البحتري قد اهتم بمظاهر ساسانية في شعره، فديوانه سجل لأسماء الملوك الساسانيين وكان يحبّ عظمتهم وشرفهم[٣٠]. فأنت تجد في ديوانه ما يدل على أنه كان ذا اطلاع واسع على الحضارة الفارسية وأكاسرتها وسراتها. منها تلك الأبيات التي يهجو بها دُحمان بن نُهيک مشيراً إلى بهرام جور وبهرام شوبين والنوشجان ونوبخت وسيرين :

ماكانَ في عُقَلاءِ الناسِ لي أَمَلٌ فَكَيفَ أَمَّلتُ خَيراً في المَجانينِ
لاتَفخَرَنَّ فَلَم يُنسَب أَبوكَ إِلى بَهرامِ جورٍ وَلا بَهرامِ شوبينِ
لا النَوشَجانُ وَلا نَوبُختُ طافَ بِهِ وَلا تَبَلَّجَ عَن كِسرى وَسيرينِ
إِذا عَلَت هَضَباتُ الفُرسِ مِن شَرَفٍ راحَت شُيوخُكَ قُعساً في التَبابينِ [٣١]

أو الأبيات التالية التي يذكر فيها أسماء سراة الفرس في عهد ساسان:

وَكَذاكَ مَن كِسرى أَبَرويزٌ لَهُ عَمٌّ إِلى كِسرى أَنوشِروانِ
وَأَبوكَ شَهرُبَرازُ فارِسُ فارِسٍ وَالرومِ يَخلِطُ ضَربَها بِطِعانِ [٣٢]

وكذلك الأبيات التالية في مدح عبدالله بن دينار:

لَهُم بُنِيَ الإيوانُ مِن عَهدِ هُرمُزٍ وَأُحكِمَ طَبعُ الخُسرُوانِيَّةِ القُضبِ
وَدارَت بَنو ساسانَ طُرّاً عَلَيهِمِ مَدارَ النُجومِ السائِراتِ عَلى القُطبِ [٣٣]

وحين يمدح الحسين بن الحسن بن سهل يصفه بأنه وارث أردشير وقباذ وأنوشروان :

يا أَبا القاسِمِ المُقَسَّمِ في المَجـــ دِ لِيَومِ النَدى وَيَومِ الطِعانِ

٢٩ـــ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٩٢.
٣٠ـــ آذرتاش آذر نوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة،ج١١، ص٣٧٧.
٣١ـــ الديوان ٤: ٢٣١٩.
٣٢ـــ الديوان ٤: ٨٨٢.
٣٣ـــ الديوان ١: ١٠٧.

قَد وَرِثتَ العَلياءَ عَن أَردَشيرٍ … و قَباذٍ وَ عَن أَنوشَروان[٣٤]

وحين يمدح الحسن بن مخلد يشيد بقوم الفرس ويبدي تحمسه إليهم مشيراً إلى مساعدة كسرى أنوشروان لسيف بن ذي يزن:

قَومٌ أَشادَ بِعَلياهُم وَوَرَّثَهُم … كِسرى بنُ هُرمُزَ مَجداً واضِحَ السَنَنِ
أَيّامَ جَلّى أَنوشِروانُ جَدُّكُمُ … غَيابَةَ الذُلِّ عَن سَيفِ بنِ ذي يَزَنِ
إِذ لا تَزالُ لَهُ خَيلٌ مُدافِعَةٌ … بِالطَعنِ وَالضَربِ عَن صَنعاءَ أَو عَدَنِ [٣٥]

وكذلك في مدحه للحسن بن سهل يذكر ملوك ساسان ذاكراً مهرجانهم :

كِسرَوِيٌّ عَلَيهِ مِنهُ جَلالٌ … يَملَأُ البَهوَ مِن بَهاءٍ وَنورِ
يا اِبنَ سَهلٍ وَأَنتَ غَيرُ مُفيقٍ … مِن بِناءِ العَلياءِ أُخرى الدُهورِ
عيدُ آبائِكَ المُلوكِ ذَوي التي … جانِ أَهلِ النُهى وَأَهلِ الخيرِ
مِن قُباذٍ وَيَزدَجِردَ وَفَيرو … زٍ وَكِسرى وَقَبلَهُم أَردَشيرِ
وَكَأَنَّ الأَيّامَ أوثِرَ بِالحُس … نِ عَلَيها ذو المِهرَجانِ الكَبيرِ[٣٦]

وأخيراً يذكر البحتري صديقه الفارسي وهو أحمد بن الحسين وكان ــ فيما يزعم البحتري ــ من سراة الفرس:

أَخٌ لي مِن سَراةِ الفُرسِ قَضَّــت … يَداهُ عُظمَ مَأرُبَتي وَحاجــي
كَفاني بَحرُهُ العَذبُ المُصَفّــى … وُرودَ شَرائِعِ الطَرَقِ الأُجاجِ[٣٧]

بلغ شغف البحتري بالحضارة الفارسيَّة نهايته حين يمدح صديقه طالباً منـــه أن يــدعَ التهشُّم و يَعيشَ عيشة الفرس:

ساعِد، وَ إِن كُنتَ امرَءاً مِن «هاشِمٍ»، … وَ دَعِ التَّهَشُّمَ يَومَنا وَ تَفَرَّسِ[٣٨]

هذه الأبيات وأمثالها إن دلّت على شئ فإنما تدلّ على ثقافة منشدها واطلاعه الواسع على ماضي حضارة الفرس. ذكر عبد الرزاق الحربي ملاحظة عن عبد الوهاب البــياتي تغــنينا عن الإســهاب في هذا المــضمار، قال:«في منــتصف الثمانيــنات

٣٤ــ الديوان ۴: ۲۱۹۹.
٣٥ــ الديوان ۴: ۲۱۵۸.
٣٦ــ الديوان ۲: ۸۸۶.
٣٧ــ الديوان ۱: ۴۰۶.
٣٨ــ الديوان ۲: ۱۱۸۰.

تقريباً، كتب الشاعر الراحل عبد الوهاب البياتي مقالاً في مجلة عراقية في بغداد، شنّ فيه هجوماً عنيفاً على الشاعر العباسي البحتري، وقال إنه يكره هذا الشاعر ويكره من يقلّده أو ينسج قصائده على طريقته وأسلوبه. وفي أواخر العام ١٩٩٦م حين كان البياتي مقيماً في عمان وفي جلسة جميلة معه حضرها عدد من الأدباء والشعراء، قال البياتي، إنّ الشاعر البحتري شاعر كبير حقاً، وإنّ لديه من الصور الشعرية، والإلتفاتات الأسلوبية، ما لا توجد عند كثير من شعراء الحداثة العربية وإنّه في بعض صوره أكثر حداثة من كثير من هؤلاء الشعراء»[٣٩].

قصيدة إيوان كسرى

أجمع النقاد أنّ رشاقة الوصف هي المزيّة الفنية للبحتري[٤٠] والكلام على فن الوصف عند البحتري يؤدي لا محالة إلى سينيته المشهورة في وصف إيوان كسرى والتي من أهم خصائصها أنها كانت خالية من أي مدح أو رثاء للأمراء والخلفاء[٤١]. قال أبو هلال العسكري في كتابه ديوان المعاني إنّ الصولي قال: سمعت عبدالله بن المعتز يقول: لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في البركة «ميلوا إلى الدار من ليلي نحييها» واعتذاراته في قصائده إلى الفتح التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان مثلها.... لكان أشعر الناس في زمانه فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه!»[٤٢].

ذكر الشراح المعاصرون لهذه القصيدة أنه كان لاغتيال المتوكل وعلى مرأي من البحتري أثره العميق في نفسه. فقد أحضر رحله وسافر إلى المدائن ليصب جام غضبه على قاتلي الخليفة وذلك بالثناء على حضارة الفرس لا تنكشف مراميه إلا مدقق [٤٣]. ولكن خالف شارح ديوان البحتري حسن كامل الصيرفي هذا النظر قائلاً:

٣٩ـ عبد الرزاق الحربي، «قراءة في المروث العقلي العربي الإسلامي : ثلاث مقدمات في ثورة العقل »، جريد الزمان ص ٨ – ٧.

٤٠ـ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص٢٥٠.

٤١ـ آذرتاش آذر نوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة، ج١١، ص ٣٧٨.

٤٢ـ مقدمة ديوان البحتري ص ۶.

٤٣ـ انعام الجندي، الرائد في الأدب العربي، ج١ ص٣٨۶.

«يرى بعض المحققين أنّ البحتري نظمها عقب مقتل المتوكل مباشرة ولكنّ الحقيقة هي أنها نظمت بعد هذا الحادث بثلاث وعشرين سنة أي سنة ٢٧٠هـ فإنّ البحتري لميتجه إلى إيوان كسرى عقب مقتل المتوكل، بل اتجه إلى الحجاز فحج وعاد من حجه ليمدح المنتصر... وإذا تقصينا، ذكر الإيوان في شعر البحتري وجدنا أنه أورد في القصيدة التي نظمها سنة ٢٧١ أي بعد مروره بالإيوان فهو يقول في مدح «ابن ثوابه»:

قَد مَدَحنا إيوان كِسرى وَجِئنا نَستَثيبُ النُعمى مِن« اِبنِ ثَوابَه» [٤٤]

مهما يكن من أمر فإن البحتري كان يحب آثار الفرس الباقية ولا يكتفي في وصفها حسياً، بل يتصل بها روحياً، وهذا ما فطن إليه أنيس المقدسي في معرض تقسيمه الوصف إلى نوعين الحسي والخيالي مضيفاً أنّ الوصف الحسي هو الذي يتناول المحسوسات فيصورها بصور رائعة وهو عين ما يفعله الرسام الماهر الذي يقتنص بريشته جمال الطبيعة ويجسمها بالألوان على الورق فتبدو فتانة تميل إليها النفوس الحساسة وقد أجاد العرب في هذالفن من الوصف الحسي[٤٥]. وأما الوصف الخيالي فنظر فني إلى ما وراء المحسوسات فإذا كان الشاعر الواسع الخيال لا يقف عند ما يراه، بل يتعداه إلى مناطق يفتحها أمامه الخيال الواسع فيجعل المرئيات أساساً لغير المرئيات، فيذكر الأمم الغابرة والوقائع الماضية وقد يحمله ذلك إلى النظر في الحياة والإنسان[٤٦]. ثم يشير إلى البحتري كشاعر وصّاف ماهر أميل إلى الوصف الحسي ــ كسواه من الشعراء ــ : يتناول المحسوسات فيدقق في رسمها كقوله في دمشق يوم انتقل إليها الخليفة المتوكل؛ «على أنّ له أحياناً ما يقرب أن يكون خيالياً أهمه وقفته أمام إيوان كسرى ففيها يقف الشاعر لدي قصور الفرس الدارسة يصفها وصفا حسياً رائعاً ثم يحاول الإنتقال إلى المعنويات، إلى تاريخهم وعظمتهم ولكنه لا يكاد يفعل ذلك إلا لماماً»[٤٧] وذلك لحبه العظمةَ والشرف من أي قوم كان.

٤٤ـــ الديوان،ج٢،ص ١١٥٢.

٤٥ـــ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص ٢٥٠.

٤٦ـــ المصدر نفسه،ص٢٥٢.

٤٧ـــ المصدر نفسه، ص ٢٥٣.

يمكن تقسيم نص القصيدة حسب تطور الرحلة والمشاهد إلى خمسة أقسام: [٤٨]

أ.سبب الرحلة ومعاناة الشاعر وترفعه عن كل رجس وجبس: من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

. . . .

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ ـتُ إِلى أَبيَضَ المَدائِنِ عَنسي

ب. ذكر آل ساسان و عظمتهم وحياتهم السعيدة في الجرماز وملكهم الواسع الذي كان يمتد من القوقاز إلى مدن أخلاط و مكس في بلاد الروم وعظمة البناء الذي لا يمكن قياسه باطلال سعدى ولكنّ يد الدهر خربتها ومع هذا ينبيک عن عجائب الفرس. هذا المقطع يدل على أن تاريخ آل ساسان وعظمتهم كانا محل اهتمام البحتري: من البيت الثاني عشر الى البيت الواحد والعشرين:

أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ

. . . .

وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ

وصف اللوحة التي تمثل معركة أنطاكية بين الروم والفرس وهى معركة وقعت سنة ٥٤٠ م بين كسرى أنوشروان وقيصر ملک أنطاكية حيث حاصرها الأول وحارب أهلها: من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثامن والعشرين.

وَإِذا مارَأَيتَ صورَةَ أَنطا كِيَّةَ إرتَعتَ بَينَ رومٍ وَ فُرسِ

وَ المَنايا مَواثِلٌ و أَنوشَر وانَ يُزجِى الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ

في اِخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ عَلى أَصـ فَرَ يَختالُ في صَبيغَةِ وَرسِ

وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ

مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ

تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحيا ءٍ لَهُم بَينَهُم إِشارَةُ خُرسِ

يَغتَلي فيهِم إِرتِيابِيَ حَتّى تَتَقَرّاهُمُ يَدايَ بِلَمسِ

وصف الإيوان و عظمته وتصوّر الحياة الغابرة في ظلاله وإعجابه به :

٤٨ــ ديوان البحتري،٢: ١١٥٢.

من البيت التاسع والعشرين إلى البيت الرابع والأربعين. هذا المقطع من القصيدة لدليل واضح على أن البحتري اتصل بحضارة الفرس اتصالاً روحياً وأن وعيه البصري ناتج عن رؤيته الفكرية لأنه كان من أمنيته الإجتماع بكسرى إبرويز والتعاطي مع البلهبد فيستغرب الإيوان، الذي ذهب بخياله إلى عهد كسرى، أهو من صنع الإنس للجن أم من صنع الجن.

قَد سَقاني وَلَم يُصَرِّد أَبو الغَو ثِ عَلى العَسكَرَينِ شَربَةَ خُلسِ
مِن مُدامٍ تَظُنُّها وَهيَ نَجمٌ ضَوَّأَ اللَيلَ أَو مُجاجَةُ شَمسِ
وَتَراها إِذا أَجَدَّت سُروراً وَاِرتِياحاً لِلشارِبِ المُتَحَسّي
أُفرِغَت في الزُجاجِ مِن كُلِّ قَلبٍ فَهيَ مَحبوبَةٌ إِلى كُلِّ نَفسِ
وَتَوَهَّمتُ أَنَّ كِسرى أَبَرَوي زَ مُعاطِيَّ وَالبَلَهبَذَ أُنسي
حلُمٌ مُطبِقٌ عَلى الشَكِّ عَيني أَم أَمانٍ غَيَّرنَ ظَنّي وَحَدسي
وَكَأَنَّ الإِيوانَ مِن عَجَبِ الصَنـ ـعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ
يُتَظَنّى مِنَ الكَآبَةِ إِذ يَبـ ـدو لِعَينَي مُصَبِّحٍ أَو مُمَسّي
مُزعَجاً بِالفِراقِ عَن أُنسِ إِلفٍ عَزَّ أَو مُرهَقاً بِتَطليقِ عِرسِ
عَكَسَت حَظُّهُ اللَيالي وَباتَ الـ ـمُشتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحسِ
فَهوَ يُبدي تَجَلُّداً وَعَلَيهِ كَلكَلٌ مِن كَلاكِلِ الدَهرِ مُرسي
لَم يَعِبهُ أَن بُزَّ مِن بُسُطِ الدي باجِ وَاِستَلَّ مِن سُتورِ المَقسِ
مُشمَخِرٌّ تَعلو لَهُ شُرُفاتٌ رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وَقُدسِ
لابِساتٌ مِنَ البَياضِ فَما تُبـ ـصِرُ مِنها إِلّا غَلائِلَ بُرسِ
لَيسَ يُدرى أَصُنعُ إِنسٍ لِجِنٍّ سَكَنوهُ أَم صُنعُ جِنٍّ لِإِنسِ

موقف الشاعر من تلك الآثار و ذكر فضل حضارة الفرس وأيادي كسرى على العرب: من البيت الخامس والأربعين إلى آخر القصيدة. في هذا المقطع يظهرالبحتري ثقافته الواسعة ومعرفته بحضارة الفرس وعلمه بوقائعهم التاريخية، فيشرح مراتب القوم وحضور الوفود المختلفة و القيان وأخيرا تقدمهم الكبير في الحضارة حيث أن الأقوام الأخرى لايمكنهم اللحوق بهم مهما جدّوا في السعي لأنّ الذي يريد «اتباعهم

طامع في لحوقهم صبح خمس». هذا التقدم الحضاري هو أمر محبوب إلى النفوس ولابدّ لكلّ انسان شريف أن يحب الشرف و التقدم مهما كان مصدرهما:

غَيرَ أَنّي يَشهَدُ أَن لَم يَكُ بانيهِ في المُلوكِ بِنِكسِ
فَكَأَنّي أَرى المَراتِبَ وَالقَو مَ إِذا ما بَلَغتُ آخِرَ حِسّي
وَكَأَنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى مِن وُقوفٍ خَلفَ الزِحامِ وَخِنسِ
وَكَأَنَّ القِيانَ وَسطَ المَقاصيـ ـرِ يُرَجِّعنَ بَينَ حُوٍ وَلُعسِ
وَكَأَنَّ اللِقاءَ أَوَّلَ مِن أَمـ ـسِ وَوَشكَ الفِراقِ أَوَّلَ أَمسِ
وَكَأَنَّ الَّذي يُريدُ اتِّباعاً طامِعٌ في لُحوقِهِم صُبحَ خَمسِ
عُمِّرَت لِلسُرورِ دَهراً فَصارَت لِلتَعَزّي رِباعُهُم وَالتَأَسّي
فَلَها أَن أُعينَها بِدُموعٍ موقَفاتٍ عَلى الصَبابَةِ حُبسِ
ذاكَ عِندي وَلَيسَت الدارُ داري بِاقتِرابٍ مِنها وَلا الجِنسُ جِنسي
غَيرَ نُعمى لِأَهلِها عِندَ أَهلي غَرَسوا مِن زَكائِها خَيرَ غَرسِ
أَيَّدوا مُلكَنا وَشَدّوا قُواهُ بِكُماةٍ تَحتَ السَنَّورِ حُمسِ
وَأَعانوا عَلى كَتائِبِ أَريا طَ بِطَعنٍ عَلى النُحورِ وَدَعسِ
وَأَراني مِن بَعدُ أَكلَفُ بِالأَشـ ـرافِ طُرّاً مِن كُلِّ سِنخٍ وَأُسِّ

تلقي الصورة

تفاجئ البحتري لوحة على أحد الجدران تمثل معركة أنطاكية التي انتصر فيها الفرس على الروم ويذهل للاتقان المبدع. هنا يبلغ فنّ الشاعر أقصى مداه فيجسّد حالة الحياة المتفجرة في اللوحة فكأنها حقيقة واقعة لا مجرد ألوان وخطوط. فيحصل للشاعر الإتصال الوثيق بالرؤية البصرية وإمعان النظر بدقة وصدق فيصف ما تلقاه من اللوحة وصفاً رائعاً مستنداً على ثقافته الواسع و نزعته الحضارية والإنسانية. يستبد التوهم بالشاعر ويسيطر عليه الحسّ الفنيّ فتمتدّ أصابعه إلى اللوحة تتذوق خطوطها باللّمس وتحاول إزالة الإلتباس الذي تشبّث بخيال الشاعر. ويرى نفسه جالساً

عند كسرى يتساقيان الخمر والبلهبذ يغني لهما فلم يعد يعرف أهو في حلم أم الأماني المكبوتة حملته على التوهّم.

رسم البحتري في هذا الجزء صورة عامّة للمعركة كما تمثّلها الرسوم على الجدران و قد تفنّن فيها ما شاء[٤٩] فأنت تحسّ الحركة في «المنايا مواثل، يزجي الصفوف، يختال، عراك الرجال، مُشيح، يهوي، مُليح بترس، جدّ أحياء» وتسمع الصوت في «خفوت، جرس» وترى اللون في «اخضرار على اصفر، صبيغة ورس» والتصوير الكلي يعتمد على نظرة شاملة للموضوع ورسم أجزائه بحيث تتكامل في صورة واحدة وتظهر خطوطها البارزة في اللون والصوت والحركة وأحكم ذلك بصور بيـــانية جزئية مثل «ارتعت» كناية عن قوة التـــعبير في الرسم «والمنايا مواثل» استعارة مكنية، حيث توحى بكثرة القتلى وشدّة المعركة[٥٠].

يركّز الشاعر في تفصيله للصورة على قائدهم أنوشروان والدِّرَفْس (العلم المقدس) و«بالطبع فإنّ للتركيز على هذا العلم دلالة تتجاوب مع نفسية الشاعر الذي يستجلي عظمة الفرس بالذات»[٥١]. هذا النقل الوجداني لما يراه الشاعر عبر عن إحساسه العميق و مشاركته في الحدث و الشاعر لا يبغي أن يصف لنا احتدام المعركة بقدر ما أراد أن يؤكّد على بطولة الفرس وبالتالي عظمة هذا الإيوان ومن بناه، بل عظمة بني ساسان الذين يري فيهم الشاعر وفي مصيرهم مصدر عزاء له[٥٢].

فهكذا تبقي هذه الأبيات من السينية نماذج مميزة في الشعر العربي من حيث وصف اللوحة أو الصورة و مشاركة الشاعر وجدانياً لتفاصيلها[٥٣].

أشار البحتري في ديوانه إلى كسرى أنوشروان أكثر من ١٨ مرة مما يدل على

٤٩ـــ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص٢٥٣.

٥٠ـــ انعام الجندي، الرائد في الأدب العربي، ج١،ص ٣٣٨٥-٣٩٨.

٥١ـــ فاروق المواسي، «وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم، ثقافة الصورة في الأدب و النقد»، ص ١٦٦.

٥٢ـــ المصدر نفسه، ص ١٦٧.

٥٣ـــ المصدر نفسه، ص١٦٧.

حبّ البحتري له(٥٤)، فذكر في هذا القصيدة حادثة تاريخية لا تُنسى أبداً، وهي استنجاد ملك اليمن سيف بن ذي يزن بكسرى أنوشروان لطرد الأحباش، فأسرع إلى تلبية رغبته وظل لهذه الحادثة التاريخية أصداؤها في الحياة والأدب(٥٥)؛ أشارإليها البحتري:

أيّدوا مُلكنا و شدُّوا قواه بكُمَاةٍ تحت السَّنَوَّر حُمْسِ

وأعانوا على كتائب أرْيا طِ بطَــعْن على النــحور و دَعْسِ (٥٦)

واضح كلّ الوضوح أنّ البحتري يرى أنّ العون الذي أمدّ به كسرى أنوشروان أبا مرّة سيف بن ذي يزن ــ حين ذهب إليه يستنصره على جيوش الحبشة بعد أن امتنع ملك الروم عن نصرته ــ هو الذي نجّا العرب من غيابة الذلّ والهوان، فليس كسرى أنوشروان مجرد اسم تاريخي، بل هو جزء من شخصية الشاعر التاريخية الذي كون هوية عزيزة له ولأمته. ففي الأبيات التالية التي مدح فيها الحسن بن مَخلد كاتب أمّ المعتز يبدي إعجابه أيما إعجاب بهذه الشخصية التاريخية مشيراً إلى أيادي «أنوشروان» عليهم، قائلاً:

للهِ أَنتُم فَأَنتُم أَهلُ مَأْثُرَةٍ في المَجدِ مَعرُوفَةِ الأَعلامِ وَ السُّنَنِ

فَهَل لَكُم في يدٍ ينمي الثَّناءُ بِها وَ نِعمَةٍ ذِكرُها باقٍ على الزَّمَن

إن جِئتُمُوها فَلَيسَت بِكرَ أَنعُمِكُم وَ لا بَدئَ أَياديكُم إلى اليَمَن

أَيامَ جَلَّى أَنُوشِروانُ جَدُّكُمُ غَيابَةَ الذُّلِّ عَن سيفِ بنِ ذي يزَن

إذ لا تَزالُ لَهُ خَيلٌ مُدافِعَةٌ بِالطَّعنِ وَ الضَّربِ عَن صنعاءَ أَو عَدَن

إذ لا تَزالُ لَهُ خَيلٌ مُدافِعَةٌ بِالطَّعنِ وَ الضَّربِ عَن صنعاءَ أَو عَدَن

أَنتُم بَنُو المُنعِمِ المُجدي، وَ نَحنُ بَنُو مَن فازَ مِنكُم بِعُــظمِ الطَّولِ وَ المِــنَنِ (٥٧)

٥٤- ج١ص٦٠، ٦٨، ٢٢٨، ج٢ص٨٨٦، ٩٦٩، ٩٨٥، ١٠٤١، ١١٢٨، ج٣ص١٣٦٦، ١٨٩٦، ٢٠١٥، ج٤ ص٢١٥٩، ٢٢٧٦، ٢٢٩٧و...؛ (ميرزايي،٢٠١٠).

٥٥ــ حسين جمعه، مرايا للإلتقاء والإرتقاء بين الأدبين العربي والفارسي، ص٢٥.

٥٦ــ ديوان البحتري، ٢ :١١٥٦.

٥٧ــ ديوان البحتري، ٤: ٢١٥٩.

الكلمة الختامية

إنّ وقفة البحتري أمام إيوان كسرى و تلقّيه من اللوحة المنصوبة على أحد جدرانه يدل على أنه لا يمكن فهم صورة ما إلا بالاطلاع الواسع على ما يتصل بها من حضارة وعلم ورقي، ثم باستغراق النظر في الصورة حيث يجعلك غارقاً فيها لا تحس مرّ الزمن أو أن تجعل الرؤية البصرية مع الرؤية الفكرية جسداً واحداً لاتتجزأ حيث يساعد بعضها البعض الآخر. لأنه لا يمكن فصل الصورة عن خلفياتها التي أدت إلى ظهورها ظهوراً تاماً. وهذا ما يحتاج إلى ثقافة واسعة جداً. هذا التلقي هو ما دفع الشاعر إلى التصريح بعظمة حضارة الفرس: حضارة قوم لم يكن الشاعر منهم و لاجنسه من جنسهم، بل إن الحقيقة و فهمها حقّ الفهم، هي التي دفعته ــ كما تدفع كلّ إنسان متحضّر واع ــ إلى مثل هذا الموقف الجميل الرائع، وهذا ما يدفع الفنّ نحو الكمال والجمال. لأجل ذا جاءت القصيدة متناسبة الأنغام كقطعة موسيقية جملية مما لفتت أنظار الشعراء والنقاد، إليه من قديم وجديد.

المصادر والمآخذ

١- آذرنوش، آذرتاش،١٣٨١،« *پديده هاي ايراني درزبان وادبيات عرب*»، مقالات وبررسيها، دفتر ٧٢، زمستان ١٣٨١، صص ١٣-٣٣.

٢- ـــــــــ؛ ١٣٨١، *بحتري*، دائرة المعارف بزرگ اسلامي، بابافرج تبريزي- برماوي، زير نظر كاظم موسوي بجنوردي، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامي، جلد يازدهم، چاپ اول تهران.

٣- الآمدي، ابو القاسم الحسن بن بشر،١٩٧٢، *الموازنة بين شعر ابي تمام و البحتري*، القاهرة، دار المعارف بمصر، ط الثانية.

٤- ابن عبد ربه الأندلسي، ١٩٨٨، ابو عمر بن احمد، *العقد الفريد*، الشرح أحمد أمين، أحمد الزين،إبراهيم الأبياري،ج١، بيروت، دار الأندلس، الطبعة الأولى.

٥- البحتري، أبو عبادة وليد بن عبيد،١٩٦٣، *ديوان البحتري*،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج١، دار المعارف الطبعة؟.

٦- ـــــــــ؛١٩٦٣، *ديوان البحتري*،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج٢، دار المعارف الطبعة؟.

٧- ــــــــــــ؛ ١٩٦٤، *ديوان البــحتري*،عني بتحقيقه وشرحه والتعــليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج٣، دار المعارف الطبعة؟.

٨- ــــــــــــ؛١٩٦٤، *ديوان البحتري*،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه :حسن كامل الصيرفي، ج٤، دار المعارف الطبعة؟.

٩- البلاذري،ابو العباس احمد بن يحيي بن جابر، ١٩٨٧، *فتــوح البلــدان*، تحقيــق عبدالله انيس الطباع، بيروت، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، ط الأولي.

١٠- بهنام،عيسى،«*تيسفون*» www.ichodoc.ir/p-a/CHANGED/165/html/165-

١١- الجاحظ، ابو عثمان عمر بن بحر، *البيان والتبيين*،بيروت، دار الكتب العلمية الطبعة؟، السنة؟.

١٢- جراد، خلف محمد ٢٠٠٠، «*التفاعل الثقافي و الحضاري في العصر العباسي*»، مجلة التراث العربــي العدد ٨٠، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ١١٩- ١٣٦.

١٣- الجندي، انعام١٩٨٦، *الرائد في الأدب العــربي*، ج١، بــيروت، دار الرائد العربي،الطبعة الثامنة.

١٤- جمعة، حسين٢٠٠٦م، *مرايا للإلتقاء والإرتقاء بين الأدبين العربي والفارســي*، القواسم اللغوية والفنية، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب.

١٥- عباس، احسان، ٢٠٠٠، *بحوث ودراسات في الأدب والتــاريخ*، بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولي.

١٦- الحربي، عبد الرزاق، ٢٠٠٢، «*قراءة في الموروث العقلي العربي الإسلامي: ثلاث مقدمات في ثورة العقل*» جريدة *الزمان*، العدد ١٢٨٠ التاريخ ٧ / ٨/ ٢٠٠٢

١٧- ضيف، شوقي،١٩٨٢، *العصر العباسي الأول*، القاهرة، دارالمعارف بمصر، الطبعة الثامنة.

١٨- ــــــــــــ؛ ١٩٧٥، *العصر العباسي الثاني*، القاهرة، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية.

١٩- ــــــــــــ؛ د. ت، *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*، القاهرة، دار المعارف بمصر، الطبعة الثامنة، السنة؟.

٢٠- الطبري، ابو جعفر محمد بن جرير،١٩٧٠، *تاريخ الطــبري: تاريخ الرسل و*

الملوك،ج۴ و ج۷، تحقيق: محمد ابوالفضل ابراهيم، القاهرة، دارالمعارف بمصر.

٢١- فريحات، عادل، ٢٠٠٨،« *النقد الأدبي و الصورة الفنية المرئية*»، ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، بحوث محكمة، عمان، منشورات جامعة فيلادلفيا، الطبعة الأولي.

٢٢- كريستن سن، آرتور، ١٣٦٨هـ.ش، *ايران في عهد ساسان*، ترجمه رشيد ياسمي، طهران، دنياي كتاب،الطبعة السادسة.

٢٣- المقدسي، انيس، ١٩٨٩،*أمراء الشعر العربي في العصر العباسي*، بيروت دارالعلم للملايين،ط السابعة عشرة.

٢٤- المواسي، فارق، ٢٠٠٨، «*وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم*، ثقافة الصورة في الأدب والنقد»، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، بحوث محكمة، عمان،منشورات جامعة فيلادلفيا، الطبعة الأولي.

٢٥- ميرز،جيفري، ١٩٨٧، *اللوحة والرواية*، مي مظفر، بغداد، دارالشؤون الثقافية، الطبع ؟.

٢۶- ميرزايي، فرامرز، رحمتي تركاشوند، مريم، ١٣٨٨، «*جغرافيايي تاريخي ايران ساساني در شعر بحتري*»، مجله ادبيات تطبيقي، سال اول، شماره اول، پاييز١٣٨٨ ص ١٧٩-٢٠۶.

٢٧- ______، محمدي فر، يعقوب، رحمتي تركاشوند، مريم، ٢٠١٠، «*استدعاء الشخصيات السّاسانيّة في شعر البحتري*» مجلة العلوم الإنسانية، من المقرر طبعها في العدد ١٧(٤) شتاء ٢٠١٠.

٢٨- النويري، احمد بن عبد الوهاب، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، المجمع الثقافي بابوظبي www.cultural.org.ae

مجلة دراسات فى اللّغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد ١، ربيع ١٣٨٩ هـ ش، ٢٠١٠ م

تاريخ الأدب المقارن في إيران
(البحوث المقارنة نموذجا)

هادي نظري منظم*

الملخص

الأدب المقارن لون من ألوان البحث الأدبي ظهر في فرنسا، وفيها نشأ وترعرع، ثم تم تصديره منها إلى الجامعات الأوربية والأمريكية، كما دخل إلى جامعات العالم الثالث منذ منتصف القرن العشرين فصاعداً.

ومن الحقائق المتّصلة بالمقارنة الأدبية أنّ هذا اللون من البحث الأدبي قديم، ويمكن البحث عن أصوله حتى في التاريخ القديم. وما نقوله عن الأدب المقارن ينسحب على سائر العلوم المعارف الإنسانية؛ غير أنّ ما نحن بصدده هنا هو تتبع نشأة الأدب المقارن ــ بوصفه علماً حديثاً ــ في الجامعات الإيرانية؛ بعد أن نشأ في أوربا، ثم أصبح عالميا بالتدريج.

وقد دخل الأدب المقارن إلى مناهج الدراسة في جامعة طهران على يد الدكتورة فاطمة سياح، وبلغ أوجه في دراسات بعض الباحثين المبرّزين من أمثال محمد محمدي وجواد حديدي وآذرتاش آذرنوش؛ ولكنّ هذا المقررالجامعي ظل يعاني إلى اليوم من انعدام الأستاذ المتخصص، وقلة الاهتمام بالنظرية، و....

وهذا البحث محاولة صادقة لتقديم صورة شبه كاملة عن نشأة الأدب المقارن في إيران، وعن التحديات التي تحول دون نموّه وازدهاره.

كلمات مفتاحية: المقارنة الأدبية، الأدب الفارسي المقارن.

مقدمة

المقارنة، كعلم، له أصوله و مبادؤه، وليدة أواخر القرن التاسع عشر، إلا أنها، كظاهرة، قديمة قدم الأدب نفسه. وقد ظهر الأدب المقارن في معناه العلمي في فرنسا، ونشأ فيها ثم تم تصديره منها إلى أرجاء العالم غرباً وشرقاً.

---

* عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلي سينا

ويمكن القول إن الإيرانيين من أوائل الذين اهتموا بالأدب المقارن في قارة آسيا؛ فقد دخل هذا الحقل المعرفيّ الجديد إلى جامعة طهران سنة ١٩٣٨م، واعتُرف به أكاديميّاً، ولكن سرعان ما أُلغي تدريسه من الجامعة نفسها نظراً لانعدام التخطيط العلمي الصحيح وفقدان الأستاذ المتخصص و... .

ومن المؤسف أن الأدب المقارن في معناه العلمي لم يكن محظوظاً قطُّ في إيران، كما أن تاريخ الأدب المقارن في هذا البلد لم يُكتب بعد، وإن توجد عنه إشارات شديدة الإيجاز وناقصة هنا وهناك؛ من ذلک مثلاً ما كتبه الدكتور طهمورث ساجدي في مقالة بعنوان: ادبيات تطبيقي ــ ادبيات شرقي[١]، وفيه يتناول الأدب الفارسي المقارن من خلال أربع أو خمس شخصيات فحسب، وثمة أيضا مقابلة أجرتها إحدى المجلات الإيرانية مع الدكتور جواد حديدي[٢]، وهي تدور في معظمها حول حياة هذا المقارن الشهير و تأليفاته، وهناک مقالة أخرى بعنوان: «ادبيات تطبيقي در إيران: پيدايش و چالش ها»، كتبه كاتب هذه السطور بالتعاون مع الدكتور مجيد صالح بک[٣]، وهي أول مقالة ــ فيما يبدو ــ تتناول تاريخ الأدب المقارن في إيران منذ نشأته.

وهذه المقالة محاولة متواضعة لتقديم صورة شبه كاملة عن الأدب المقارن في إيران منذ نشأته إلى يومنا هذا.

رواد الأدب الفارسي المقارن و قضاياه

المعروف أن نشأة الأدب المقارن في إيران ترجع إلى عام ١٣١٧ هـ ش/ ١٩٣٨م، حين أنشئ كرسي خاص بالأدب المقارن في جامعة طهران، وشغلته الدكتورة فاطمة سياح [٤].

---

١ ــ راجع: ساجدي، از ادبيات تطبيقي تا نقد ادبي، صص ٤٢-٥٠.

٢ ــ راجع: كتاب ماه ادبيات و فلسفه، « تلاشى بى نظير در عرصه ادبيات تطبيقى»، ع٤٦، ١٣٨٠هـ ش، صص ٤-١٧.

٣ــ راجع: فصلية زبان و ادبيات پارسي،«ادبيات تطبيقي در ايران: پيدايش و چالش ها»،ع٣٨، ١٣٨٧ه.ش، صص٩-٢٨.

٤ــ سياح، ٤٧.

ولدت فاطمة رضا زاده محلاتي، المعروفة بفاطمة سـياح فـي موسـكو عـام ١٩٠٢م؛ عمل أبوها جعفر أستاذاً في كلية اللغات الشرقية في موسكو نحو ٤٥ عاماً. أنهت فاطمة دراستها المتوسطة والعالية في هذه المدينـة، وحصـلت علـى درجـة الدكتوراه في الآداب الأوربية من كلية الآداب بموسكو... ثم عملـت مدرّسـةً فـي الجامعات الروسية لمدة أربعة أعوام، وبعدها قدمت إيـران عـام ١٣١٣ هــ ش/ ١٩٣٤م(٥).

وقد كان بإمكان الدكتورة سياح أن تزود المكتبة الإيرانية بعدد مـن الدراسـات المقارنة والنقدية؛ غير أن موتها المبكر عام١٣٢٦هـ ش/١٩٤٧م ألحق خسارة فادحة بالأدب المقارن في إيران؛ فقد أُلغي تدريس مادة « سنجش ادبيات»(= مقارنة الآداب) و«الأدب الروسي» من مناهج الدراسة في جامعة طهران، واختفى الكرسـي نظـراً لانعدام الأستاذ المتخصص في هذا المقرر(٦).

ويُستفاد من هذه الإشارة الموجزة أن نشأة الأدب المقارن في إيران لم تكن نتيجـة لحركة فكرية، وتخطيط علمي، أو استجابة لحاجة شديدة داخل اللغة القومية ــ كمـا كان شأنه في جامعات فرنسا وبعض الأقطار الغربيةــ بل كـان الأمرعلـى عكـس ذلک؛ فقد دخل الأدب المقارن في جامعاتنا (جامعة طهران) منقولاً مـن الجامعـات الغربية، وذلک على يد أستاذة غير متمكنة من الأدب واللغة الفارسيين، ركزت فـي الأغلب الأعم على دراسة مواطن الشـبه أو الخـلاف بـين الآداب الغربيـة والأدب الفارسي، ولم تعط مثل هذه العناية لدراسة تأثير الأدب الفارسي في سـائر الآداب أو تأثره بها.

وشهد عام ١٣٢٣هـ ش/١٩٤٤م ظهور كتاب منهجي في الأدب التطبيقي المقارن، عنوانه: فرهنگ ايرانى وتأثير آن در تمدن اسلام وعرب (= الثقافة الإيرانية وأثرها في الحضارة العربية والإسلامية). والكتاب يلقي ضوءاً على بعض الروافد الفارسية البهلوية التي صبت في نهر الأدب والحضارة العربية والإسلامية؛ ألفه الدكتور محمد محـمدي رئيس قسم اللغة الفارسية وآدابهـا في الجامعة اللبنانية فـي

٥ــ م.ن،٣٨-٣٩.

٦ــ م. س،٤٣-٤٤.

الستينيات الميلادية ومدير مجلة الدراسات الأدبية، التي كانت تصدرها الجامعة نفسها في الفترة من ١٩٥٩إلى١٩٦٧م، وتهتم بالعلاقات الإيرانية للأدب العربي.

وللدكتور محمدي كتاب تطبيقي آخر بعنوان: الترجمة والنقل عن الفارسية في القرون الإسلامية الأولى[٧]، وفيه يعرض المؤلف لنوعين من الروافد الفارسية في الأدب العربي، الأول: النظم والمراسيم والأوامر الملكية وما إليها من الآداب السلطانية،التي يجمعها تاجنامهها(= كتب التاج)، والثاني: روافد الأصول والرسوم والعادات والمصطلحات المتفق عليها في السياسة والإدارة والمجتمع، والتي يجمعها عنوان آيين نامهها (= كتب الآيين).

والحق أن الدكتور محمدي من الدارسين والمقارنين الإيرانيين الأوائل، الذين عنوا بدراسة علاقة الأدب الفارسي (الفارسي البهلوي بوجه خاص) بالأدب العربي. وقد ألف في هذا الاتجاه دراسات مختلفة، أشرنا إلى بعضها، كما له دراسات أخرى مبعثرة في الدوريات المختلفة من عربية وفارسية، أهمها مجلة الدراسات الأدبية الآنفة الذكر.

وبعد بضعة أعوام و بالضبط في عام ١٣٣٢ هـ ش/١٩٥٣م أصدر جمشيد بهنام أول دراسة نظرية عن الأدب المقارن. وكانت الدراسة كتيباً صغيراً[٨]، ويمكن اعتباره تلخيصاً لكتاب الأدب المقارن من تأليف الفرنسي الشهير غويار(Guyard). وفي العام نفسه كتب سيد فخرالدين شادمان مقالاً قصيراً عن الأدب المقارن بعنوان:«تاريخ روابط و تأثيرات ادبي»[٩]. وفي هذا المقال يقدم الباحث مصطلح «تاريخ روابط و تأثيرات ادبي» بديلا لمصطلح« تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»،الذي اقترحه المقارن الفرنسي غويار في كتابه السابق.

وفي العام ذاته ألف شجاع الدين شفا كتاباً في الأدب التطبيقي المقارن بعنوان: إيران در ادبيات جهان[١٠] (= إيران في آداب العالم). والكتاب يدرس صدى الأدب والثقافة الإيرانيين في الأدب الفرنسي.

٧ــ نشر الجزء الأول منه عام١٩٦٤م في جامعة بيروت.

٨ ــ طهران، دار بي تا للنشر.

٩ ــ راجع: يغما، س٦، ع٤، ١٣٣٢هــ ش، صص ١٢٩-١٣٥،

١٠ــ طهران، ابن سينا،١٣٣٢هــ ش.

وشهد عام ١٣٣٦هـ ش/١٩٥٧م ظهور كتاب تطبيقي بعنوان: متنبي وسعدي ومأخذ مضامين سعدي در ادبيات عربي(= المتنبي وسعدي ومصادر سعدي العربية). ألفه الدكتور حسين علي محفوظ[١١] ولنا على هذه الدراسة التطبيقية الرائدة ــ التي نشرت عن الشاعرين ــ تحفظات كثيرة[١٢]؛ فقد أرجع كل مواطن الشبه بين سعدي والمتنبي إلى تأثر الأول بالثاني، دون أن يقرر أن معظم تلك الأقوال والمضامين مطروقة أو أنها من المعاني المشتركة التي أتت وليدة صدفة أو نتيجة لملابسات متشابهة.

وممن يمثل الاتجاه الفرنسي التاريخي أدق تمثيل الدكتور جواد حديدي (م ١٣٨١ هـ ش/٢٠٠٢ م). نال حديدي دكتوراه الدولة في الأدب الفرنسي من جامعة السوربون سنة ١٣٣٩هـ ش/١٩٦٠م، وكان عنوان أطروحته: اسلام از نظر ولتر[١٣](= الإسلام عند فولتير). وفي العام نفسه يلتحق الدكتورحديدي بقسم اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة فردوسي بمشهد، ويبدأ نشاطه على صعيد التأليف والتدريس، مقدماَ للمكتبة الفارسية عدداً غير قليل من الكتب والمقالات القيمة في مجال المقارنة بين الأدبين الفارسي والفرنسي.

وفيما يلي قائمة بأبرز الكتب والمقالات التطبيقية التي ألفها الدكتور حديدي منذ الأربعينيات الهجرية الشمسية فصاعداً:

اسلام از نظر ولتر[١٤] (= الإسلام عند فولتير): وهو عنوان أطروحته ــ كما أسلفنا ــ؛ ايران در ادبيات فرانسه[١٥](= إيران في الأدب الفرنسي): والكتاب يتناول أثر الأدب الفارسي في الأدب الفرنسي على ضوء المنهج التاريخي؛ برخورد انديشه‌ها[١٦] (= تلاقح الأفكار): وضمّنه ثماني مقالات كان قد نشرها من قبلُ في

١١ــ طهران، دار روزنة للطباعة.

١٢ــ راجع أطروحتنا المعنونة: الدراسات المقارنة بين العربية و الفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية، صص ١٣١-١٧٦.

١٣ــ راجع: زندگی نامه و خدمات علمي و فرهنگی جواد حديدي، ٢٩-٣٠.

١٤ــ مشهد، ١٣٤٣ هــ ش. و قد صدر أيضا في فرنسا سنة ١٩٧٤م، ثم نال الجائزة الأدبية الخاصة برابطة الكتاب الفرنسيين عام ١٩٧٦م.

١٥ــ مشهد، ١٣٤٦ هــ ش.

١٦ــ طهران، توس، ١٣٥٦هــ ش.

مجلة كلية الآداب بجامعة فردوسي. تتناول المقالة الأولى المعارک الكلامية الشديدة التي حدثت بين الأديبين الفرنسيين فولتير وروسو، فهي ليست من الأدب المقارن في شيء نظراً لاشتراک اللغة بينهما؛ أما المقالات الأخرى فهي تركّزعلى دراسة تأثيرعمالقة الأدب الفارسي من أمثال فردوسي والخيام وسعدي وحافظ في الأدب الفرنسي. وقد خصص المقالة السادسة للحديث عن نشأة الأدب المقارن في أوربا، وتحدث فيها عن ميادين البحث في الأدب المقارن وفق مفهومه الفرنسي التقليدي؛ از سعدي تا آراگون[١٧](= من سعدي إلى أراغون): وفي هذا الكتاب القيم يدرس المؤلف أثر الأدب الفارسي في الأدب الفرنسي منذ مطلع القرن السابع عشر إلى عام ١٩٨٢م، وهو العام الذي توفي فيه الشاعر الفرنسي الشهير أراغون. والحقيقة أن الكتاب من أفضل ما ألف في الأدب الفارسي المقارن إلى يومنا هذا، كما أنه من الدراسات التطبيقية الرائعة في الأدب العالمي المقارن.

وللدكتور حديدي مقالات عديدة أيضاً في مجال المقارنة بين الأدبين الفارسي والفرنسي، نشر معظمها في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة فردوسي، منها ما يلي:

« شاعران ايراني در نمايشنامه‌هاى فرانسوى»[١٨](= الشعراء الإيرانيون في المسرحيات الفرنسية)؛« ادبيات تطبيقي، پيدايش وگسترش آن»[١٩] (=الأدب المقارن،نشأته وامتداده)؛ سلسلة مقالات نشرها في المجلة نفسها بعنوان: «خيام درادبيات فرانسه»[٢٠] (= الخيام في الأدب الفرنسي؛« شبهاي ايراني»[٢١](= الليالي الإيرانية)؛« حافظ در ادبيات فرانسه»[٢٢] (= حافظ في الأدب الفرنسي)، و....

وكان المرحوم حديدي أحد المؤسسين لمجلة لقمان الفرنسية، التي صدرت في إيران منذ عام ١٣٦٢هـ ش/١٩٨٣ م. وكانت المجلة تعنى بتعريف الأدب الفارسي

١٧ــ طهران، مركز نشر دانشگاهي،١٣٧٣ هــ ش. وقد نال الكتاب جائزة كتاب العام الإيراني عام ١٣٧٤هــ ش.

١٨ــ س٨،ع١٣٥١،١ هــ ش، صص١١٣-١٢٨.

١٩ــ س٨،ع٣، ١٣٥١هــ ش، صص٦٨٥-٧٠٩.

٢٠ ــ س٩،ع٢، ١٣٥٢هــ ش، صص٢٢٣-٢٦٠؛ ع٣،صص ٤١١-٤٣٢؛ ع٤،صص ٥٤٧-٥٧٠.

٢١ــ س١١، ع٣، ١٣٥٤ هــ ش، صص ٣٥٢- ٣٨٢؛ س١٢، ع ٣، ١٣٥٥ هــ ش، صص ٦٥٣ – ٦٧١.

٢٢ــ س١٢،ع٣، ١٣٥٥هــ ش،صص ٦٥٣- ٦٧١.

للفرنسيين وبعلاقة الثقافة الإيرانية لنظيرتها الفرنسية و...، وقد لقيت استقبالا في كثير من أقطار العالم[٢٣]؛ غير أنها توقفت عن الصدور بعد موت حديدي.

والحديث عن إسهامات المؤلف يطول. فقد كان المغفور له ذا ذوق أدبي حسن، وصاحب اطلاع واسع على الأدبين الفرنسي والفارسي، كما أنه من المتخصصين القليلين جداً في الأدب المقارن في إيران. وتقديراً لجهوده القيمة والمستمرة في نشر الأدب الفرنسي وثقافته، منحته الحكومة الفرنسية وسام الفارس في والحق أن الدكتور حديدي يعتبر أبرز أنصار المفهوم الفرنسي المقارن في إيران، وقد ركز جهده على دراسة العلاقة الإيرانية للأدب الفرنسي؛ فالأدب القومي عنده هو نقطة الانطلاق، به يبدأ وإليه يعود.

وممن يمثل نزعة الأبحاث الإيرانية – العربية في دراساته المغفور له أبوالقاسم حبيب اللهي، الذي ألف مقالات مختلفة في مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية بجامعة فردوسي. ومن هذه المقالات:«متنبي در شيراز»[٢٤](=المتنبي في شيراز)؛«ابوتمام در نيشابور»[٢٥] (=أبوتمام في نيسابور)؛ «ابن مفرغ در سيستان»[٢٦] (= ابن مفرغ في سيستان)؛«مضامين مشترک در عربي وفارسي»[٢٧](= المعاني المشتركة في العربية والفارسية).

ويستفاد من مراجعة هذه الأبحاث أن المؤلف لم تكن لديه النية الواضحة للدراسة المقارنة، ومن هنا تمت أبحاثه بمعزل عن منهج الأدب المقارن.

وشهد عام ١٣٤٦هـ ش/١٩٦٧م ظهور كتاب تطبيقي بعنوان: مقامه نويسى در ادبيات فارسى وتأثير مقامات عربى در آن[٢٨] (= إنشاء المقامة في الأدب الفارسي وأثر المقامات العربية فيها)؛ ألفه الدكتور فارس إبراهيمى حريرى، وضمنه

---

٢٣ ـــ راجع: كتاب ماه ادبيات و فلسفه، ع٤٦، ١٣٨٠، ص١٢.

٢٤ـــ مجله دانشكده ادبيات و علوم انسانی، س١، ع١، ١٣٤٤ هـــ ش، صص ٧٨-٨٩.

٢٥ـــ م.ن، س١، ش٢و٣، ١٣٤٤هـــ ش، صص ١٩٨-٢٠٦.

٢٦ـــ م.ن، س٢، ش١، ١٣٤٥هـــ ش،صص ٤٧-٧٠.

٢٧ـــ و هو عنوان لسلسلة من المقالات نشرها المؤلف في المجلة نفسها و ذلک في الفترة الواقعة بين عامي ١٣٤٦-١٣٥٢ هـــ ش.

٢٨ـــ طهران،انتشارات دانشگاه تهران.

معلومات قيمة بالنسبة للقارئ، غير أنه يزعم بأن كتاب گلستان لسعدي يمثل المقامات الإيرانية[٢٩]، وقد تأثر في هذا بأستاذه ملك الشعراء بهار.

والحقيقة أن هذا القول قد أثار حفيظة البعض من غير الإيرانيين، وجعلهم يعترفون بفضل حكايات سعدي على فنّ المقامات العربية[٣٠].

ومن المتخصّصين الأوائل في مادة الأدب المقارن في إيران الدكتور حسن هنرمندى، الذي انتحرعام ١٣٨١ هـ ش/٢٠٠٢م. كان الدكتور هنرمندى خريج الأدب الفرنسي من جامعة السوربون، و كانت أطروحته في الدكتوراه في موضوع تطبيقي بعنوان: تأثير الأدب الفارسي في أعمال أندريه جيد.

ومنذ عام ١٣٤٦هـ ش/ ١٩٦٧م عادت جامعة طهران وبعض الجامعات الإيرانية ــ كجامعتي أصفهان ومشهد ــ تهتم من جديد بالأدب المقارن. ثم التحق الدكتور هنرمندى بجامعة طهران ومارس تدريس الأدب المقارن في هذه الجامعة منذ عام ١٣٤٧هـ ش/١٩٦٨م، مشدداً على دراسة علاقات الأدب الفارسي بالأدب الفرنسي، مؤلفاً من الكتب التطبيقية المقارنة ما يلي:

آندره ژيد وادبيات فارسي[٣١] (= أندريه جيد و الأدب الفارسي): ويبدو أن هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة للمؤلف تقدم بها لنيل الدكتوراه من السوربون، وهو من الكتب المنهجية في الأدب الفارسي المقارن، وقد درس فيه مصادر أندريه جيد الفارسية؛ سفرى در ركاب انديشه، از جامي تا آراگن (= رحلة في صحبة الفكر، من جامى إلى أراغون): ألفه هنرمندى عام ١٣٥١ هـ ش/١٩٧٢م، وقارن فيه بين أراغون وجامى، وتحدث فيه عن تأثر الأديب الفرنسي بالعطار، وعن اتصال الغرب بالشرق، وتجاوب بودلير مع حافظ، وإعجاب غوته بحافظ و...؛ بنياد شعر نو در فرانسه وپيوند آن با شعر فارسي[٣٢](= أساس الشعر الحديث في فرنسا وصلته بالشعر الفارسي).

٢٩ــ إبراهيمي حريري،ص«ج».

٣٠ــ راجع مثلا: ندا،٢٠١-٢٠٣.

٣١ــ طهران، دار زوارللنشر،١٣٤٩هـ ش.

٣٢ــ طهران، دار زوارللنشر،١٣٥٠هـ ش.

وبالمناسبة لابد من الإشارة إلى أن المرحوم هنرمندى كان قد نقل من قبل كتاب الموائد الأرضية لأندريه جيد إلى الفارسية، وقدم له وعلق عليه، وكشف في تقديمه له عن مصادرالمؤلف الإيرانية. فالكتاب المترجم[٣٣] يدخل في صميم الدرس الأدبي المقارن.

ومن المؤلفين في حقل الأدب التطبيقي المقارن، الباحث والمترجم الدكتور محمد علي إسلامي ندوشن. تخرج الدكتور ندوشن في فرع الحقوق في جامعة السوربون، ولكنه سرعان ما ترك الحقوق إلى الأدب، وألف في هذا المجال دراسات مختلفة، منها كتابه المعنون: جام جهان بين[٣٤] (=جام العالم)، ويحوي دراسات نقدية وتطبيقية. ومن الدراسات التطبيقية التي يتضمنها الكتاب: سودابه وفيدر؛ روميو وجولييت وزال وسودابه؛ ويس وإيزوت؛ خويشاوندى فكرى ايران وهند (= القرابة الفكرية بين إيران والهند)؛ تأثير اروپا در تجدد ادبى ايران (= أثر أوربا في تحديث الأدب الإيراني) و.... و أما المجلّد الثاني للكتاب فهو يحمل عنوان آواها و ايماها[٣٥] (= الأصوات و الإيماءات)، وفيه مقارنة بين فردوسي وهومير يرفض فيها أن يكون فردوسي قد تأثر بنظيره اليوناني رفضاً باتاً[٣٦]. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن المقالة التي تحمل عنوان: تولستوى، مولوى دوران جديد (= تولستوي، مولوي العصر الحديث).

وفي عام ١٣٥٠هـ ش/١٩٧١م أصدر الباحث والناقد اللبناني الشهير فيكتور الكك كتاباً بالفارسية عنوانه: تأثير فرهنگ عرب در أشعار منوچهري دامغاني (=أثر الثقافة العربية في أشعارمنوجهري الدامغاني). والدراسة تاريخية يتناول فيها المؤلف علاقة الشاعر الإيراني منوچهري بالأدب والتراث العربي، غير أنه لايقلّل من أصالة الشاعر الفنية و مقدرته الأدبية.

والحديث عن إسهامات المؤلف يطول، وقد يكون مكانه في غير هذا العرض البالغ الاختصار.

٣٣ـ طهران، ١٣٤٧هـ ش.

٣٤ـ طهران، إيرانمهر، ط ٢، ١٣٤٥ هـ. ش.

٣٥ـ صدرعام ١٣٥٤ هـ ش في طهران(دار قطرة للنشر).

٣٦ـ ندوشن، ٦٤.

والدكتور أبوالحسن النجفي من الباحثين والمترجمين واللغويين الإيرانيين. له تأليفات عديدة، ولكنّ الذي يُهمّنا من أعماله هنا مقال نظري عن الأدب المقارن نشره عام ١٣٥١ هـ ش/ ١٩٧٢م في مجلة آموزش وپرورش الشهرية. يشير الدكتورالنجفي في هذا المقال العلمي إلى أحد التحديات الأساسية التي يواجهها الأدب الفارسي المقارن بقوله[٣٧]:«إن الدارسين الإيرانيين قد وجّهوا همهم في الأغلب الأعم إلى الناحية التطبيقية، وغضّوا الطرف عن الجانب النظري، بحيث يمكن القول إن تعريف هذا العلم و مجالات البحث فيه ما زالا غيرمحددين في إيران».

والحق أن هذه المقالة من أفضل المقالات النظرية المقارنة التي كتبت لحد الآن في الأدب الفارسي.

ومن المؤسف أن الدكتور النجفي ــ الذي يعد الآن رئيسا لقسم الأدب المقارن بمعهد اللغة الفارسية ــ لم يتابع التأليف في الأدب المقارن بسبب انشغاله بتخصصه الأساسي في النقد وعلم اللغة، مع أنه زاول تدريس الأدب المقارن في كلية الآداب بجامعة إصفهان في الفترة من ١٣٤٦ إلى ١٣٤٨ هـ ش/ ١٩٦٧- ١٩٦٩م.[٣٨]

إنّ الناظر فيما كتبه الباحثون الإيرانيون في هذا اللون من البحث الأدبي يجد أنهم اتجهوا في الأغلب الأعم نحو أوربا. بعبارة أخرى إن نزعة الأبحاث الإيرانية ــ الغربية تكاد تسيطر سيطرة تامة على نزعة الأبحاث الإيرانية ــ الإسلامية، ومرد ذلک، في ما نرى، أنّ معظم المقارنين والدارسين الإيرانيين الأوائل إنما كانوا من متخرجي الجامعات الأوربية عامة و الفرنسية بوجه خاص، كما أن الاتجاه إلى أوربا صحبته رؤية حضارية، بدت واضحة في ممارساتهم في محاولة للمقارنة بين الأدب الفارسي والحضارة الإيرانية القديمة وبين الأدب الأوربي الحديث.

والدكتور عبدالحسين زرين كوب (ت ١٣٧٨هـ ش/١٩٩٩م) من البحاثين الإيرانيين المبرزين، له كتب ومقالات عديدة في الأدب الفارسي والأدب المقارن والتاريخ والتصوف و...، منها كتابه المعنون: يادداشت‌ها وانديشه‌ها (= مذكرات وآراء). والكتاب صدر عام ١٣٥١هـ ش/١٩٧٢م، وهو يتضمن مقالات تطبيقية

٣٧ــ ماهنامه آموزش و پرورش، ع ٧،ج٤١، ص ٤٣٥.

٣٨ــ راجع: كتاب ماه ادبيات و فلسفه، ش ٤٦، ص ٧.

منها: سعدي در اروپا (= سعدي في أوربا)؛ افســانه‌های عاميانه (= أساطيرعامية)؛ گــوته وادبــيات ايران (= غوته والأدب الإيرانــي)؛ ولرمانتـــوف شــاعر روس (=لرمانتوف الشاعر الروسي)، وفي هذا الأخير يكشف عن تأثّر الشــاعر الروســي بالشاعر الإنكليزي بيرون.

على أن نزعة الأبحاث الإيرانية ــ العربية بدأت تطرح نفسها بقــوة مــع بدايــة الخمسينيات الهجرية الشمسية في أعمال هذا العالم الموسوعي، ومن ذلک مثلا كتابــه المعنون: نه شرقی، نه غربی ــ انسانی[٣٩] (=لا شرقية، لاغربية، إنســانية). وفيــه يتحدث المؤلف عن كثير من مصادر سعدي العربية والفارسية، ويفرق في دقّة بالغــة بين التأثير وبين توارد الخواطر و تقارب الأفكار مؤكّدا على أصالة ســعدي الفنيــة ومقدرته الفائقة في التعبير.

ومن المقالات التطبيقية في الكتاب، مقالة مفصلة بعنوان: سياحت بيدپای (= رحلة بيدبا)، وفيه يتناول ظاهرة هجرة الأفكار والمعاني، ويحاول أن يفرق بين التشابهات الناتجة عن التأثيرات أو التي منشؤها توارد الخواطر وتقارب الأفكار.

ومن الكتب التي أصدرها المرحوم زرين كوب كتاب بعنوان: نقــش بــر آب[٤٠] (=النقش على الماء). فيه بعض دراسات نقدية، وحديث عن بعض المعاني المشتركة بين العربية والفارسية واليونانية، وقد أكد فيه على أهمية ظاهرة تــوارد الخــواطر، الناتجة عن التشابه في الأحوال والتجارب المشتركة في حياة الشعوب.

ومن الدراسات التطبيقية في الكتاب مقالة بعنوان: اشارات در حاشيه ديوان حافظ (= ملحوظات في حواشي ديوان حافظ)؛ وفيه يتعرض لبعض مصادر حافظ العربيــة ويحاول أن يفرق تفرقة علمية بين التأثيرات، وبين التوارد، وينكر أن يتم التأثر فــي المعاني المشتركة والعامة.

وفي الكتاب أيضا حديث بالغ الإيجاز عن تأثر بعض شعراء إيران من أمثال العنصــري والمنوچهري واللامعي والمعزي والأنــوري والــخيام ببعض شــعراء العرب.

٣٩ــ طهران، أميركبير، ١٣٥٣هــ ش.

٤٠ــ طهران، سخن، ط٣، ١٣٧٤هــ ش.

ومن الكتب التي ألفها زرين كوب، كتاب بعنوان: از كوچه رنـدان[٤١] (= من زقاق الشطار). والكتاب يتحدث عن حياة حافظ الشيرازي وأفكاره، ومصادر شعره ــ وهي عديدة ــ وأكثرها عربية، منها: القرآن الكريم و الحديث الشريف والكشاف للزمخشري والمفتاح للسكاكي وديوان الحماسة الكبرى لأبي تمام والحماسة الصغرى للبحتري والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني وأشعار المتنبي والمعري وأبي نواس وأبي فراس و.... ويشدد في الختام على أصالة حافظ ومقدرته في الإبداع.

ومن الكتب التطبيقية التي نشرها زرين كوب كتاب بعنوان: از گذشته ادبي ايران[٤٢] (= من ماضي إيران الأدبي). فيه دراسات تطبيقية هامة، منها: اندرزنامه‌هاى مزديسنان وتاثيرشان در ادب عربى (= كتب النصيحة لمزديسنان(= عباد الإله) وأثرها في الأدب العربي)؛ ردپاى قصه‌هاى غير ايرانى در فرهنگ ايران (= أثرالقصص الأجنبية في الثقافة الإيرانية)؛ پيوند زبان و فرهنگ عربى با ميراث باستانى زبان پهلوى (= صلة اللغة والثقافة العربية بالتراث البهلوي)؛ ويژگي هايى كه شعر فارسى را ازعربى متمايز مى كند (= السمات التي تميز الشعر الفارسي عن الشعر العربي)؛ وتاثير متقابل شعر فارسى وعربى در يكديگر (=التأثيرات المتبادلة بين الشعر الفارسي و العربي).

ومن المؤكد أن هناك دراسات تطبيقية أخرى ألفها الدكتور زرين كوب، ولكن الذي تجدر الإشارة إليه هو مقال نظري رائد ألفه الدكتور عام ١٣٣٨ هـ ش/ ١٩٥٩م، ونشره في كتاب له بعنوان: آشنايى با نقد ادبى (= التعرف إلى النقد الأدبي). ويمثل هذا المقال آراء المقارن الفرنسي جويار أدق تمثيل وأوجزه.

وممن يمثل نزعة الأبحاث الإيرانية – العربية في بعض أعماله الشاعر والباحث الإيراني الكبير الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى. له تأليفات قيمة ودواوين شعرية مختلفة، منها كتابه: صور خيال در شعر فارسى[٤٣] (= صور الخيال في الشعر الفارسي)، والكتاب قسمان : تناول في القسم الأول منه القضايا العامة المتعلقة بصور

٤١ــ طهران، شركت سهامي كتابهاى جيبي، چاپخانه زيبا.

٤٢ــ طهران، انتشارات الهدى، ١٣٧٥هـ ش.

٤٣ــ طهران، آگاه، ١٣٥٠هـ ش.

الخيال، ونقد وحلل آراء البلاغيين المسلمين حول البيان وأساليبه المختلفة و... . أما القسم الثاني من الكتاب فهو مليء بالإشارات والأمثلة التطبيقية، وقد درس فيه تطوّر صور الخيال في الشعر الفارسي منذ نشأته حتى نهاية القــرن الخــامس الهجــري، وتحدّث عن تأثّر شعراء إيران ببعض صور الخيال العربية، وهو القائل: " إن قســما كبيرا من التشبيهات [المستعملة في الأدبين] من إبداع الإيرانيين، وإن كان ظهورهــا في الشعر العربي أسرع، حسب الوثائق الموجودة»[٤٤].

ومن الذين يمثلون نزعة الأبحاث الإيرانية – العربية الباحث واللغوي والمترجم الشهير الدكتور آذرتاش آذرنوش. نال الدكتور آذرنوش شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة باريس. له آثار عديدة قيمة، منها كتابه المعنون: راههای نفوذ فارسی در فرهنگ وزبان عرب جاهلي[٤٥](= سبل نفوذ الفارسية في الأدب في الجاهلية). والحق أن الكتاب يدخل في صميم البحث التطبيقي التاريخي المقارن، ويكشف عن إلمام المؤلف بموضوع الاستعارات اللغوية باعتبارها فرعاً من فروع الأدب المقارن في مفهومه الفرنسي التاريخي.

يتحدث المؤلف في الكتاب عن جميع الدول الصغيرة والكبيرة التي ظهرت قبــل الإسلام في شبه الجزيرة، ويدرس صلاتها المختلفة من سياسية وعســكرية وثقافيــة واقتصادية أو فنية مع الإيرانيين، ويبحث عن الآثار التي ظهرت في جزيرة العــرب من جراء هذه العلاقات.

والجانب الأهم في الكتاب حديثه المفصل عن المعرّبات أو الألفاظ الفارسية فــي الشعر الجاهلي. يقول المؤلف: "... ثمة ألفاظ فارسية كثيرة في الشعرالجاهلي، غيــر أنه لا يمكن الاعتماد على هذا الشعر اعتمادا كليا. يحتمل أن تكون قد حذفت مجموعة من الألفاظ الفارسية الشائعة عند الجاهليين من هذه الأشعارأو قد أضيف إليها بعــض المفردات المعروفة في العصر الإسلامي. رغم هذا كله، فالشعر الجاهلي هو الوثيقــة الوحيدة التي يمتلكها الدارسون"[٤٦].

---

٤٤ ــ شفيعي كدكني، ٣٧٤.

٤٥ــ طهران، توس، ط٢، ١٣٧٤ه.ش. وقد نقله إلى العربية محمد التونجي، و نشره عام ٢٠٠٤م في المجمع الثقافي في أبوظبي.

٤٦ــ آذرنوش، ١٢٢.

وفي معرض حديثه عن المعرّبات يقدم المؤلف قائمة بأكثر من ١٠٠ لفظة فارسية شقت طريقها إلى الشعر الجاهلي، ويقسمها إلى عدة أقسام كما يلي:

ألفاظ قديمة دخلت اللغات السامية، ثم أخذها العرب من أقاربهم الساميين؛ الألفاظ التي دخلت العربية من البهلوية مباشرة، وبخاصة في القرنين الأخيرين من حكم الساسانيين؛ ألفاظ أجنبية دخلت اللغات الإيرانية في البدء (كالزنجفيل من اللغات الهندية، أو البريد من الأصل الرومي على الأرجح)، ثم دخلت العربية بمعانيها الجديدة[٤٧].

والحقيقة أن الدكتور آذرنوش من أبرع الدارسين في حقل المعرّبات. فقد أنفق أكثر من ثلاثين عاما من عمره في هذا المجال. ومن جيد قوله عن هذه الظاهرة: "إن علماء المعرّبات قدأهملوا جانبين هامين في العملية المعجمية : الأول، أنهم لم يحفلوا باللغات الأجنبية ــ سامية كانت أم هندأوربية ــ إلا في القليل النادر، واكتفوا بالفارسية التي كانت شائعة كل الشيوع، ليس في البلاد الإيرانية فحسب، بل في العراق كذلک.

والنقطة الثانية التي تؤخذ عليهم هي هذه المنهجية الغريبة التي انتهجوها للحصول على أصول الكلمات، فقد اعتمدوا في ذلک عادة على الذوق والخيال" [٤٨].

ومن أحدث الكتب التي ألفها الدكتور آذرنوش كتاب بعنوان: چالش ميان فارسى وعربى[٤٩] (= الصراع بين الفارسية والعربية). والحقيقة أن هذا الكتاب حافل بالإشارات والأمثلة والمواضيع التطبيقية بين العربية والفارسية، وقد مارس فيه المؤلف المنهج التاريخي فعلاً.

ويمكننا أن نلخص موضوع هذا الكتاب القيم في العبارات التالية:

يتمحور البحث حول اللغتين الفارسية والعربية من منظور علم الاجتماع والتاريخ؛ إن جانباً كبيراً من الكتاب يتعلق بالحديث عن الذين كانوا يتحدثون بالفارسية أو العربية في إقليم فارس؛ هناک وثائق تدل على أن الفارسيةالدريّة كانت أكثر رواجاً وأشد امتداداً مما يظن المستشرقون وبعض الدارسين؛ لم يبدِ الإيرانيون أيّ اهتمام

٤٧ــ م. س،١٢٢-١٢٣.

٤٨ــ مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، س ٢، ش ٥، ص ١٦٦.

٤٩ــ طهران، دار ني للنشر، ١٣٨٥هــ ش.

بلهجات القبائل العربية التي استوطنت إيران، وإنما كانوا يعنون بالعربية الفصحى المستخدمة في الدواوين وعند طبقة النبلاء من ذوي الأصول العربية والكثير من الموالي؛ في هذا الكتاب محاولة علمية لتحديد حدود اللغة العربية في إيران، ولتحديد مجال للفارسية باعتبارها لغة عامة الشعب الإيراني ولغة الأدب الفارسي، شعره ونثره؛ أثر اللغة العربية في الفارسية ظاهرة معروفة ومدروسة، ولكن دراسة أثر الفارسية في العربية ظلت مقصورة في الأغلب على موضوع المعربات والجانب الخلقي؛ وفي الكتاب محاولة لإثبات أثر الشعر الفارسي وبعض قوالبه ومعانيه وأمثاله في الشعر العربي، حيث نرى هذا الأثر الواسع منذ أواخر القرن الرابع الهجري إلى نهاية القرن السادس الهجري مع بعض الاستثناءات؛ في هذا الصراع الذي احتدم بين اللغتين سعى الكثير من الفرس لصيانة لغتهم. وبالمقابل وقف الكثيرون منهم ــ ومعظمهم من المثقفين ــ في وجه الفارسية والتقاليد الإيرانية، واتخذوا العربية لغتهم و خضعوا للتقاليد الإسلامية. وفي هذا المشهد تتجلى قضية "الهوية" في أشكالها المختلفة.

ولدى حديثنا الموجزعن بعض إسهامات الدكتور آذرنوش لابد من الإشارة إلى بعض مقالاته التطبيقية العديدة التي نشرها في الدوريات المختلفة من إيرانية وفرنسية أو في المجلدات المختلفة من دائرةالمعارف الإسلامية الكبرى و...، ونذكر منها ما يلي:

«ايران ساسانى در اشعار عدي بن زيد شاعر»(٥٠) (= إيران الساسانية في أشعار عدي بن زيد الشاعر)؛ «واژه‌هاى فارسى در شعر جاهلى»(٥١) (= الكلمات الفارسية في الشعر الجاهلي)؛« إيران ساساني در ديوان اعشى»(٥٢) (= إيران الساسانية في ديوان الأعشى)؛ «ترجمه اشعار كهن فارسى به عربى»(٥٣)(= ترجمة الأشعارالفارسية القديمة إلى العربية)، و....

٥٠ــ نشريه انجمن فرهنگ ايران باستان، ١٣٥١ هــ ش، صص ٩٥- ١٢٣.
٥١ــ مقالات و بررسيها، ش ٢، دفتر ٣، ١٣٥٦ هــ ش.
٥٢ــ م.ن، ش ٦٢، ١٣٧٦ هــ ش، صص ١٠٥- ١١٥.
٥٣ــ م. ن، دفتر ٦٩، ١٣٨٠ هــ ش، صص ١٦٥- ١٧٥.

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن الدكتور آذرنوش لم يشر في أي من دراساته ــ سواء منها ما ذكرنا أم لم نذكرــ إلى مصطلح الأدب المقارن ومفاهيمه. بعبارة أخرى، إنه مارس الأدب المقارن مباشرة بدخوله إلى التطبيق. وهذا يكاد يكون مشتركا في الأدب الفارسي المقارن، مع بعض الاستثناءات القليلة.

وفي عام ١٣٥٤هـ ش / ١٩٧٥م صدر كتاب تطبيقي بعنوان: پیوند عشق میان شرق وغرب(٥٤) (= آصرة الحب بين الشرق و الغرب). والكتاب من تأليف جلال ستاري، وهو يقع في أربعة فصول كما يلي:

تلخيص كتاب جان كلود وادي (J. Claude vadet) حول سير تطورالحبّ العذري وأصوله في الأدب العربي و الإسلامي؛ سر تسلل ظاهرة الحبّ العذري من العالم الإسلامي إلى العالم المسيحي من خلال الأندلس؛ خلاصة أبحاث دني دو رجمون (d. de Rougemont) عن البنية الصوفية والأصول الإيرانية لقصة تريستان وإيزوت و أشعارالتروبادور؛ دراسة العلاقات بين ليلى والمجنون، وويس ورامين، وتريستان وإيزوت. وفي هذا الأخير يؤكد الباحث على أن الإيرانيين سبقوا العرب والغربيين إلى إنشاد قصص الحبّ!

وللدكتور ستّاري كتاب آخر يدخل في صميم البحث التطبيقي المقارن، ونقصد به افسون شهرزاد(٥٥) (= سحر شهرزاد). وهذه الدراسة بحث مفصّل في أصل كتاب ألف ليلة و ليلة ومصادر قصصه، ولكنّه يفتقد أية إشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه و....

وفي عام ١٣٥٧ هـ ش/ ١٩٧٨م أصدرت الباحثة كوكب صفاري كتاباً في الأدب التطبيقي المقارن بعنوان: افسانه‌ها وداستانهای ایرانی در ادبیات انگلیسی (= أساطير وقصص إيرانية في الأدب الإنكليزي). والكتاب من الدراسات المنهجية التي ألفت في الأدب الفارسي المقارن.

٥٤ــ طهران، وزارت فرهنگ و هنر.

٥٥ــ طهران، توس، ١٣٦٨هـ ش.

الأدب الفارسي المقارن بعد الثورة

في عام ١٣٥٧هـ ش/١٩٧٨م حدثت الثورة الإسلامية في إيران، تبعتها عام ١٣٥٩هـ ش/ ١٩٨٠م فكرة الثورة الثقافية، وبالتالي إغلاق الجامعات الإيرانية ــ كما هو معروف ــ ثم تعرضت البلاد للغزوالعراقي الغاشم.

ونتيجة للعوامل المذكورة ألغي تدريس مادة الأدب المقارن للمرة الثانية في الجامعات، ولم يظهراهتمام به على الصعيد الجامعي إلا في منتصف السبعينيات الهجرية الشمسية.

إن بلاد إيران تملك ثروة هائلة من العطاء، ومن التأثير في الأدب العالمي، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة شديدة الخصوبة، ولكن للأسف لم يكن الأدب المقارن محظوظاً قطّ في هذا البلد، وبخاصة في الأعوام الأولى من الثورة. ومما زاد الأمر سوءً ظهور دراسات في هذا الحقل المعرفي صلتها بالأدب المقارن هامشية، أو إنها لا تمت بصلة إلى الأدب المقارن في معناه العلمي، كما سنرى بعد قليل.

وإليک قائمة بمعظم الدراسات والأبحاث التي تمّت بعد الثورة في هذا المجال؛ وسوف يجد القارئ أن أكثر هذه المحاولات لا تقوم على المنهجية العلمية وعلى نية القصدية، التي تعتبر ضرورية في الأدب المقارن.

ــ درباره ادبيات ونقد ادبى(٥٦) (=حول الأدب و النقد الأدبي)، خسرو فرشيدورد: وفيه مقالة عن الأدب المقارن يتضمن تعريفا موجزاً له وفق مفهومه التاريخي، وفيه يشير إلى ظاهرة التأثيرات والتشابهات وتوارد الخواطر، ثم يتحدث في إيجاز بالغ عن أثر الأدب الفارسي في بعض الآداب الغربية والشرقية وتأثره بهذه الآداب.

ويؤخذ على المؤلف أنه لا يشير في مقاله هذا إلى المدرسة الأمريكية، لا من قريب ولا من بعيد، ويتجاهل الخلافات النظرية الكبيرة التي ظهرت في الغرب حول هذا اللون من البحث الأدبي.

٥٦ــ طهران،اميركبير،١٣۶٣هـ ش، صص ٨٠٨-٨۴١.

ــ نقد تطبيقى ادبيات ايران وعرب، جعفر سجادى[٥٧]: إنّ هذه الدراسة الضخمة يعتبرها أحد المتخصصين في الأدب المقارن في إيران« أول دراسة تطبيقية منسّقة عن الأدب المقارن، وبخاصة في حقل المقارنة بين الأدبين العربي و الفارسي»[٥٨].

وفي هذا الحكم من التسرع والجهل ما لا يخفى. فهناک دراسات تطبيقية ذات منهجية سبقت هذه الدراسة، أشرنا إليها في ما سبق، منها على سبيل المثال دراسات تطبيقية أنجزها الدكتور محمد محمدي والدكتور زرين كوب و.... والأهم من ذلک كله أنّ المؤلف قد درس في أكثر من ٢٥٠ صفحة من كتابه هذا تاريخ خلفاء المسلمين منذ العصر الأموي إلى نهاية العصر العباسي، كماتحدث عن تاريخ الأدب الفارسي منذ بدايته إلى نهاية الحكم السلجوقي. ولاشک أن صلة هذه القضايا بالأدب المقارن هامشية؛ فهي من التاريخ المقارن، وليست من الأدب المقارن في شيء. ثم يتحدث المؤلف في إيجاز بالغ عن علاقة الأدب العربي بالأدب الفارسي، وهو حديث مكرّر وسطحي، يفتقد أية معلومة جديدة بالنسبة للقارئ المتتبع.

ويبدو أن رغبة المؤلف في تضخيم الكتاب قد دفع به إلى إضافة صفحات كثيرة إلى هذا العمل تتصل أساسا بالتاريخ، أو بتاريخ الأدب أو السياسة و...، وصلتها بالأدب المقارن ــ كما أسلفنا ــ هامشية. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن هناک إشارات تطبيقية شديدة الإيجاز أوردها المؤلف في الفصل الأخير من كتابه، وهي تفتقر إلى المنهجية والعمق؛ فلا غرو إذا ما اعتبرنا عنوان الكتاب خادعاً، وصداه معدوماً في الآداب الفارسية المقارنة.

ــ مآخذ قصص وتمثيلات مثنويهاى عطار نيشابورى[٥٩] (= مصادر قصص وتمثيلات مثنويات العطارالنيسابوري)، فاطمة صنعتي نيا: وهذه الدراسة تخلو ــ كالدراسة السابقةــ من الإشارة إلى الأدب المقارن، وتدخل رأساً في الموضوع؛ وفيها[٦٠] ترى المؤلفة أن مصادر قصص العطار متعددة ومتنوعة، أهمها القرآن الكريم والحديث والمأثورات الدينية كتب قصص القرآن وكشف الأسرار.

٥٧ــ طهران،شركت مؤلفان و مترجمان ايران،١٣٦٩هــ ش.

٥٨ــ انظر: ساجدى، ٤٧.

٥٩ــ *طهران، زوار، ١٣٦٩هــ ش.*

٦٠ــ *صنعتي نيا، ص١٢ .*

وفي مطلع السبعينيات الهجرية الشمسية ظهرت عدة دراسات حول أثر القرآن الكريم في الشعر الفارسي وبخاصة في شعر جلال الدين الرومي. والحق أنّ مثل هذه الأبحاث قد أصبحت مكرورة وهي في الأغلب تخلو من العمق والمنهجية العلمية، كما أنها تهمل الشعر الحديث وعلاقته بالنص القرآني ومعانيه السامية. ومن هذه الدراسات:

ـ آيات مثنوى معنوى(= الآي القرآنية في المثنوي)، نظام الدين نوري، طهران،انتشارات بارقة،١٣٧٠هـ ش/١٩٩١م؛ آيات مثنوى، محمود درگاهى، طهران، أميركبير،١٣٧٠هـ ش؛

تأثير قرآن بر نظم فارسى(= آثر القرآن الكريم في الشعر الفارسي)، عبدالحميد حيرت سجادى، طهران، أميركبير،١٣٧١هـ ش/١٩٩٢م؛ تأثير قرآن و حديث در ادبيات فارسى(= أثر القرآن و الحديث في الأدب الفارسي)، علي اصغر حلبى، طهران، أساطير، ١٣٧١هـ ش.

ـ مضامين مشترک در ادب فارسى وعربى[٦١] (= المضامين المشتركة في الأدبين الفارسي والعربي)، محمد دامادى: وفيه يُنكر المؤلف أن يتم الاقتباس والأخذ في المعاني المشتركة، ويرفض ظاهرة التأثيرات ويرجع التشابه في الأفكار والمعاني إلى وحدة حاجات الإنسان وتشابه معضلاته وألغازه وقضاياه وصعوباته[٦٢].

ولا ندري مصدر هذه اليقينية في رفض التأثرو التأثير، مع أنه أمر حتميّ، ولا يخلو أي أدب من التأثر بآداب أمم أخرى. ثم إن التأثر لا يعد عيباً على حد قول كبار المقارنين العالميين.

فلننظر إلى فايشتاين الرئيس السابق للرابطة الدولية للأدب المقارن، وهو يتحدث عن هذه الظاهرة بقوله : « ليس مما يمس الكرامة أن يتلقى المؤلف شيئاً، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً»[٦٣].

٦١ـ *طهران،انتشارات دانشگاه طهران، ١٣٧١هـ ش.*

٦٢ـ دامادي، *المقدمة، ص١٤* .

٦٣ـ فايشتاين،فصول، ع٣،م٣، ١٩٨٣م،١: ١٩.

ودون أن نتوخى الدخول في تفاصيل هذا الكتاب ــ الذي لا يحمل أي إشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه ــ نودّ تذكير مؤلفه بأن الرفض المطلق كالقبول على إطلاقه ليس عملاً منهجياً ولا مقبولاً. فالأصح هو أن معظم ما أورده المؤلف من أشعار وأمثال متشابهة يدخل في باب التأثيرات، وأن قليلا منها وليد صدفة أو توارد أو تقارب في الأفكار والآراء.

ــ بررسي تطبيقي خشم وهياهو و شازده احتجاب(٦٤) (= دراسة مقارنة بين السخط والصراخ وأمير الاحتجاب)، صالح حسيني: وهذه الدراسة مقارنة منهجية بين« خشم وهياهو» لويليام فوكنر و« شازده احتجاب» لهوشنگ گلشيري.

ــ واژگان فارسی در زبانهای اروپایی(= الألفاظ الفارسية في اللغات الأوربية)، منيرة أحمد سلطانی، طهران، آوای نور، ١٣٧٢هــ ش؛ فرهنگ واژه هــای دخيــل اروپایی در فارسی(= معجم الألفاظ الأوربية الدخيلة في الفارسية)، رضا زمرديــان، مشهد، آستان قدس.رضوی،١٣٧٣هــ ش/١٩٩٤م؛ از سعدی تــا آراگــون(= مــن سعدي إلى أراغون)، جواد حديدي، طهران،مركــز نشــر دانشــگاهی، ١٣٧٤هـــ ش/١٩٩٥م: وقد أشرنا آنفا إلى هذا العمل المنهجي القيم.

ــ«منشأ قصه ليلی ومجنون»(٦٥) (=منشأ قصة ليلى والمجنون)، ذبيح الله صــفا: والدراسة تلقي ضوء على بعض التعديلات التي أحدثها الشاعر الإيراني نظامي فــي الأصل العربي لقصة مجنون ليلى لكي تتلاءم مع طبيعة الإيرانيين وتقاليدهم.

ــ سعدي ومتنبي(٦٦) (=بين سعدي والمتنبي)، أمير محمود أنوار: والحقيقة أن هذه الدراسة ليست من الأدب المقارن العلمي في شيء، لأنها مبنية على المفاضلة التي يرفضها جميع المقارنين، كما أنها تفتقر إلى المنهجية المقارنة وتهمل الصلات التاريخية بين الأديبين العملاقين: سعدي والمتنبي.

والملاحظ أن المؤلف قد يطلق ــ في هذا الكتيب ــ أحكاماً قاسية عن المتنــبي، ويغمطه حقه، أو قديغلو أحيانا في الدفاع عن سعدي، مع أنه غني عن ذلك. لننظر

٦٤ــ طهران، نيلوفر،١٣٧٢هــ ش.

٦٥ــ سخنواره، به كوشش ايرج افشار و دكتر هانس روبــرت رويمر،طهران،انتشــارات تــوس،١٣٧٦هـــ ش، صص٣٦٧-٣٧٧.

٦٦ــ طهران، انوار دانش، ١٣٨٠هــ ش.

إليه، وهو ينهي حديثه عن الشاعرين:« لو يدرک المتنبي سعدي أو يولد بعده، لاقتبس آلاف الحكم من حكمه و لألغيت آلاف الأبيات من أبياتــه فــي الغطرسـة والفتــک والإغراق والتملق و...»[٦٧]. ثم يختم دراسته بقوله:

«لولا شعر سعدي وأدبه لذهب نصف أدب الشرق وثلث أدب العالم»[٦٨].

وغني عن البيان أن مثل هذه الأحكام المبالغ فيها أو القاسية قد تجاوزها الــزمن، وأنها لا تتفق وغاية الأدب المقارن، الذي يدعو إلى التخفيف من التعصــب الأعمــى للأدب القومي والتخلص من وهم التفوق على الآخر و....

ــ تجلي أوصاف إمام علي (ع) در أدب فارسی[٦٩](= تجلّــي صــفات الإمــام علي(ع) في الأدب الفارسي)، يدالله طالشی: والكتاب ليس من الأدب المقــارن فــي شيء، فهو لا يعدو كونه محاولة لاستخراج أبيات من شعراء إيران ذكرت فيها بعض صفات الإمام (ع)، دون أن يشيرإلى شخصية الإمام التاريخية والدينية والبطولية، التي من شأنها أن توفر مصدرا خصبا للمقارنة في الآداب الإسلامية.

ــ ايوان مدائن از ديدگاه دو شاعر نامی تازی وپارسی: بحتری و خاقانی (=إيوان المدائن من منظور شاعرين شهيرين البحتري العربي و خاقاني الإيراني): وهوعنوان محاضرة ألقاها الكاتب عام ١٣٥٤هــ ش /١٩٧٥م في ملتقــى الأبحــاث الإيرانيــة الرابع في شيراز، ثم طبعها في كتاب يحمل العنوان ذاته عام ١٣٨٣هــ ش/٢٠٠٤م، وفيه إضافات و زيادات كالشرح المنظوم والمنثور لقصيدة البحتــري فــي وصــف الإيوان.

والملاحظ أنه لايوجد لدى المؤلف إلحاح علمي على تأطير ما كتبه في إطار الأدب المقارن. بعبارة أخرى إنه يقارن بين قصيدة البحتري وقصيدة خاقاني، ولكن دون تأطير نظري. فالأدب المقارن ليس هو الموازنة أو المقارنة البسيطة بين الظواهر الأدبية، ولكنه يقوم بدراسة الصلات الخارجية بين الآداب المختلفة، دون أن يتخذ من المقارنة هدفاً له.

٦٧ــ أنوار، ٧٧.

٦٨ــ م.س،٧٨.

٦٩ــ طهران،أميركبير،١٣٨٢هــ ش.

ــ قرآن ومثنوى[٧٠](= القرآن الكريم و المثنوي)، بهاء الدين خرمشاهي وسيامک مختاري: وفي هذه الدراسة الضخمة يتناول الباحثان قضية الألفاظ والمعاني القرآنيـــة في أبيات مثنوي المولوي، ويتحدثان عن التضمين والاقتباس والإلهـــام، وكلهـــا مـــن مظاهر التناص القرآني في المثنوي.

ــ خيام نامه[٧١](= كتاب الخيام)،محمدرضا قنبرى: وفيه نجد حديثاً عـــن قالـــب الرباعي وأصله ــ وهو أمر خلافي ــ كما فيه حديث عن مصادر الأدب الخيـــامي، ومن أهمها أدب أبي العلاء المعري، ولكن هذا التأثر في رأي المؤلف لم يكن ليقلـــل من أصالة الخيام الفنية.

ــ پندارهای يونانی در مثنوی[٧٢](= الأخيلة اليونانيـــة فـــي المثنـــوي)، فاطمـــة حيدري: وهو من الدراسات القليلة التي ظهرت في مجال الأبحاث الإيرانية–اليونانية، وهي تقوم على الكشف عن تشابه الفكر اليوناني والصوفي، وتتخـــذ مـــن المثنـــوي محوراً للدراسة. وفي الكتاب حديث عن التأثيرات المتبادلة بين الثقافات وعن تسرب الفكر اليوناني إلى العالم الإسلامي وإيران.

اقبال وده چهره ديگر[٧٣](= إقبال وعشر شخصيات أخرى)، محمد بقايى: وفـــي هذه الدراسة المنهجية يقارن المؤلف بين أفكار إقبال وعدد من الوجوه البارزة كهومير والحلاج والسنائي والسهروردي وجلال الدين الرومي والشـــيخ محمـــود الشبســـتري وكسروي وهرمان هيسه ومحمد علي جناح وآنا ماري شيمل، ويزعم بأن كثيرا مـــن هذه التشابهات جاءت نتيجة مصادفة [٧٤].

ــ مار وكاج، سمبولهای جاودان درادبيات فارسى وژاپنى(= الحية وشجرة الأرز: رمزان خالدان في الأدبين الفارسي والياباني)، ناهوكو تاواراتانى، طهران، نشر گلشن،١٣٨٥هــ ش؛ تأثير زبان فارسي بر زبان ازبكى(= تأثير اللغة الفارسية على اللغة الأزبكية)، عباسعلى وفايي،طهران، نشر بين المللي الهدى،١٣٨٥هــ ش؛

٧٠ــ طهران، نشر قطره،١٣٨٣هــ ش.

٧١ــ طهران، نشر زوار،١٣٨۴هــ ش.

٧٢ــ طهران،نشر روزنة،١٣٨۴هــ ش.

٧٣ــ طهران،انتشارات حكايت ديگر،١٣٨٥هــ ش.

٧٤ــ راجع: بقايي،المقدمة، ص١٣.

مقايسه تطبيقى سهراب سپهرى وجبران خليل جبران(= مقارنة تطبيقية بين سهراب سبهري وجبران خليل جبران)، مهدى رامشينى، طهران، فرهنگسراى ميردشتى،١٣٨٥هـ ش. وتناول المؤلف مواطن الشبه بين الأديبين الفنانين؛ عناصر فرهنگ و ادب ايرانى در شعر عثماني از قرن٩ تا ١٢هـ ق (= عناصر الثقافة والأدب الإيرانيين في الشعرالعثماني من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر للهجرة)، شادي آيدين، طهران، انتشارات أميركبير،١٣٨٥هـ ش؛ قرآن درمثنوى، مدخل(= القرآن في المثنوي، المدخل)، علي رضا ميرزا محمد، طهران، پژوهشگاه علوم إنسانى ومطالعات فرهنگى،١٣٨٦هـ ش/٢٠٠٧م؛ از جبران تا سهراب(= من جبران إلى سهراب)، كريم فيضي، طهران، نشر ثالث، ١٣٨٦هـ ش؛ الأدب المقارن: دراسات تطبيقية، علي صابري، طهران، انتشارات شرح،١٣٨٦هـ ش؛ ادبيات تطبيقى، با تكيه بر مقارنه بهار وشوقى[٧٥](= الأدب المقارن، مقارنة بين بهار وشوقي أنموذجاً)، أبوالحسن أمين مقدسي: الجانب النظري في الكتاب ضعيف جدا، كما أن المقارنة التي أجراها المؤلف بين الشاعرين إنما تدور حول نزعة كل منهما نحو العلم وتحصيله، وهي مقارنة بسيطة لا تخدم قضية التبادلات الأدبية والثقافية بين الشعبين العربي والإيراني.

ـ ادبيات ايران در ادبيات جهان[٧٦](= الأدب الإيراني بين الآداب العالمية)، أمير إسماعيل آذر: يتعرض فيه المؤلف للجانبين النظري والتطبيقي، ولكنه لا يشيرـ لا من قريب ولا من بعيد ـ إلى تطور الأدب المقارن في أمريكا ولا حتى في فرنسا؛ غير أنه في الجانب التطبيقي يعالج مواضيع شيقة وأحيانا مكرورة، منها: رحلة القصص والأساطير الإيرانية إلى أوربا؛ ألف ليلة وليلة وعشاق الأدب الغربيين؛ شهرة كليلة ودمنة وذيوع حكاياته؛ دانتي وتأثره بالمصادر الشرقية و....

ـ تجلى قرآن وحديث در شعر فارسى[٧٧](= تجلّي القرآن والحديث في الشعر الفارسي)، سيد محمد راستگو: والموضوع مطروق بكثرة في الأدب الفارسي، و

٧٥ـ طهران، ١٣٨٧هـ ش.

٧٦ـ طهران، نشرسخن، ط١٣٨٧،٢هـ ش.

٧٧ـ طهران، انتشارات سمت،١٣٨٧هـ ش.

يحسن بالدارسين الإيرانيين أن يتناولوا في أعمالهم أثر القرآن والحديث الشريف في الأدب الفارسي الحديث والمعاصر.

ـ آيينه ى آفتاب[٧٨](= مرآة الشمس)، به كوشش بهمن نامور مطلق، امير علـي نجوميان وسعيد فيروز آبادي: والكتاب دراسة منهجية حول صدى شخصية الشـاعر الصوفي مولوي وأعماله في الغرب.

وفي نهاية المطاف لابد من الإشارة إلى أبرز التحديات والعوائق التي ظلت ومـا تزال تحول دون نمو الأدب المقارن وازدهاره في إيران، وهي كما يلي:

١- ندرة عدد المتخصصين في الأدب المقارن في إيران، وإيكال تدريس هذه المادة الدراسية المعقدة إلى غير المتخصصين.

٢- تدريس الأدب المقارن في الجامعات الإيرانية في حيز محدود جدا من الساعات المقررة (ساعتان أسبوعياً).

٣- غياب أقسام خاصة للأدب المقارن في الجامعات الإيرانيـة، ووجـود قصـور واضح لدى الجامعيين و القائمين على الأمور في تحديد أهميته ودوره الراهن.

٤- غياب دورية فارسية متخصصة بالأدب المقارن[٧٩]، وعدم اهتمـام الـدوريات الأدبية الفارسية بالنواحي النظرية للأدب المقارن إلا في القليل النادر.

٥- ضعف التسهيلات البحثية و المكتبية، وقلة المصادر المرتبطة بالأدب المقـارن في المكتبات العامة والخاصة.

٦-غياب معهد وطني للأدب المقارن يجمع المقارنين والدارسين، ويوحّد جهـودهم ويرعاهم.

٧-غياب إيراني تام عن المؤتمرات الدولية للأدب المقارن، وغياب تام أو شبه تـام عن الندوات والملتقيات الإقليمية حول قضايا الأدب المقارن.

٧٨ـ طهران، انتشارات علمى و فرهنگى، ١٣٨٨هـ ش.

٧٩ـ تصدر منذ عام ١٣٨٦هـ ش فصلية باسم ادبيات تطبيقى في جامعة جيرفت الحرة، و لكنها ما زالـت في بدايـة طريقها الطويل، كما ظهرت في الأشهر الأخيرة من العام الإيراني المنصرم فصلية بعنوان: ادبيات تطبيقي، تصدرها جامعة الشهيد باهنر بكرمان، و المجلة تعنى بعلاقة الأدب الفارسي للأدب العربي، و قد كان عددها الأول مشتملا على الغث و السمين، و لكنها تبشر بمستقبل زاهر.

٨- ضعف التواصل العلمي أو انعدامه بين الدارسين والجامعيين الإيرانيين.

٩- افتقار الأدب الفارسي المقارن إلى نماذج مقارنة ذات أسس نظرية وعلمية واضحة.

١٠- انبهار الدراسات المقارنة في إيران بتاريخية المدرسة الفرنسية، وسيطرة مفهوم التأثيرات الضيق على أذهان الباحثين الإيرانيين حتى اليوم، وعدم وقوف معظم هؤلاء على تطورات الأدب المقارن في العقود الأخيرة في الغرب.

١١- افتقار الأدب الفارسي المقارن ألى التقويم العلمي والنقد والمنبر المفتوح للحوار و... إلخ.

ويتبين من الاستعراض السابق أن الأدب الفارسي المقارن في وضع لا يحسد عليه، غيرأن المرء يمكن أن يلاحظ تزايد الاهتمام بالدراسات المقارنة في الأعوام الأخيرة. ومثل هذا الحماس و التقدم الظاهري يجب أن لا يلهينا عن القيام بإزالة العوامل المثبّطة والعوائق الموجودة.

أهم المصادر

١- آذرنوش، آذرتاش، *چالش ميان فارسى وعربى*، تهران، نشر نى، ١٣٨٥هـ ش.

٢- ـــــــ، *راههاى نفوذ فارسى در فرهنگ وزبان عرب جاهلى*، تهران، نشر توس، چاپ دوم، ١٣٧٤ هـ ش.

٣- آذرنوش، آذرتاش، *«التعامل الثقافي بين الفارسية والعربية، بحث في المعربات»*، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، الربيع والصيف١٣٨٥هـ ش، العدد٥، السنة الثانية، ١٣٨٦هـ ش، صص ١٦٣-١٧٣.

٤- إبراهيمي حريري، فارس، *مقامه نويسي در ادبيات فارسى وتأثير مقامات عربي درآن*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٤٦هـ ش.

٥- اسلامى ندوشن، محمدعلى، *آواها وايماها*، تهران، نشر قطره، چاپ پنجم، ١٣٨٧هـ ش.

٦- انوار، امير محمود، *سعدي ومتنبي*، تهران، انتشارات انوار دانش، ١٣٨٠هـ ش.

٧- ـــــــ، *ايوان مدائن از ديدگاه دو شاعر نامي تازي وپارسي: بحتري وخاقاني*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٨٣هـ ش.

٨- بقائي(ماكان)، محمد، *اقبال وده چهره ديگر*، تهران، انتشارات حكايت ديگر ،١٣٨٥هـ ش.

٩- بهنام، جمشيد، *ادبيات تطبيقى*، تهران، نشر بى تا،١٣٣٢هـ ش/١٩٥٣م.

١٠- «*تلاشي بي نظير در عرصه ادبيات تطبيقي*»، كتاب ماه ادبيات وفلسفه، شماره ۴۶، مرداد وشهريور ١٣٨٠هـ ش،۴-١٧.

١١- حديدى، جواد، *برخورد انديشه ها*، تهران، نشر توس،١٣۵۶هـ ش /١٩٩٧م.

١٢-ـــــــ، *از سعدي تا آراگون*، تهران، مركز نشر دانشگاهي،١٣٧٣هـ ش.

١٣- زرين كوب، عبدالحسين، *آشنايى با نقد ادبى*، تهران، نشر سخن،چاپ سوم،١٣٧۴هـ ش

١۴- ـــــــ، *از كوچه رندان*، شركت سهامى كتابهاى جيبى، چاپخانه زيبا.

١۵- ـــــــ، *يادداشتها وانديشه ها*، بـه كوشش عنايت الله مجيدى، تهران، ١٣۵١هـ ش.

١۶- ـــــــ، *نه شرقى نه غربى* – انسانى، تهران، اميركبير،١٣۵٣هـ ش.

١٧- ـــــــ، *دفتر ايام*، تهران، انتشارات علمى، چاپ چهارم، ١٣٧٨هـ ش.

١٨-ـــــــ، *نقش بر آب*، تهران، نشر سخن، چاپ سوم، ١٣٧۴هـ ش.

١٩- *زندگى نامه وخدمات علمى وفرهنگى جواد حديدى*، ويراستار: اميد قنبرى، تهران، انجمن آثار ومفاخر فرهنگى، ١٣٨٠هـ ش.

٢٠- دامادي، محمد، *مضامين مشترک در ادب فارسي وعربي*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٧١هـ ش.

٢١- ساجدي، طهمورث، *از ادبيات تطبيقي تا نقد ادبي*، تهران، انتشارات اميركبير،١٣٨٧هـ ش.

٢٢- ستارى، جلال، *پيوند عشق ميان شرق وغرب*، تهران، وزارت فرهنگ وهنر، ١٣۵۴هـ ش.

٢٣- سجادى، سيد جعفر، *نقد تطبيقى ادبيات ايران وعرب*، تهران، شركت مؤلفان ومترجمان ايران، ١٣۶٩هـ ش.

٢٤- سياح، فاطمه، *نقد وسياحت(مجموعه مقالات وتقريرات)*، به كوشش محمد گلبن، تهران، نشر توس، ١٣٥٤هـ ش.

٢٥- شفيعي كدكني، محمد رضا، *صور خيال در شعر فارسي*، تهران، نشر آگاه،چاپ ششم، ١٣٧٥هـ ش.

٢٦- شادمان، سيد فخرالدين، «*روابط وتأثيرات ادبى*»، يغما، السنة ۶، العدد ۴، ١٣٣٢هـ ش، صص١٢٩-١٣٥.

٢٧- صنعتي نيا، فاطمه، *مآخذ قصص وتمثيلات مثنوى هاى عطار نيشابوري*، تهران، انتشارات زوار،١٣۶٩هـ ش.

٢٨- طالشي، يدالله، *تجلي اوصاف امام علي(ع) در ادب فارسى*، تهران، انتشارات اميركبير،١٣٨٢هـ ش.

٢٩- فرشيد ورد، خسرو، *درباره ادبيات ونقد ادبى*، تهران، انتشارات اميركبير، چاپ چهارم، ١٣٨٢هـ ش.

٣٠- فايسشتاين، أولريش، «*التأثير والتقليد*»، تر. مصطفى ماهر، فصول، العدد الثالث، المجلد الثالث، الجزء الأول،١٩٨٣م، صص ١٨-٢٥ .

٣١- قنبرى، محمد رضا، *خيام نامه*، تهران، نشر زوار، ١٣٨۴هـ ش.

٣٢-الكك، فيكتور، *تأثير فرهنگ عرب در اشعار منوچهرى دامغانى*، بيروت، دارالمشرق،١٩٨۶م.

٣٣- نجفي، ابوالحسن، «*ادبيات تطبيقي چيست؟*»، ماهنامه آموزش و پرورش، العدد ٧، المجلد ۴١،١٣٥١هـ ش، صص ۴٣٥-۴۴٨.

٣۴- نداء طه، *الأدب المقارن*، بيروت، دار النهضة العربية، الطبعة الثالثة،١٩٩٢م.

شيوه نقد در آثار لوئيس عوض
(مفاهيم وراهكارها)

دكتر لطفيه برهم
دانشيار گروه عربي دانشگاه ادبيات وعلوم انساني دانشگاه تشرين سوريه

چكيده:

از آنجا كه هر شيوه نقد يا مكتب نقدي روش خطابي خاص خود را داراست كه از يک شيوه ي خطاب كلي منشعب مي گردد، وبا توجه به آنكه هر ناقد ادبي شيوه ي خطاب خاص خود را داراست كه در مفاهيم او تجسم مي يابد ويا در اشراف وسيطره اي كه در حوزه هاي نگارشي اش اعمال مي كند، تجلي مي يابد؛ در اين پژوهش در خطاب نقادانه «لوئيس عوض» درنگ وتأملي كرده ايم تا مفاهيم وراهكارهاي روشمند او را تعيين نمائيم واز اين راه به ويژگي اي كه خطاب نقادانه وچند بعدي «لوئيس عوض»بدان ممتاز است برسيم؛ زيرا پژوهشگر دو گونه مفهوم در اين خطاب نقدي مي يابد كه نخستين اين دو با مسائل هنري مرتبط است ودومي آنها از سخن گفتن درباره روش وراهكارهاي آن سرچشمه مي گيرد. اين از آن روست كه اين نقاد ادبي در تلاش براي پايه گذاري يک روش است كه ما مي توانيم آنرا در بخش پژوهش هاي واقع گرايانه واجتماعي قرار دهيم. براي اين كا راز مقدمات نظري ترجمه هاي نخستين او آغاز كرده ايم يعني مقدماتي كه نشانه هاي يک ديد نقادانه روشن را تعيين مي نمايد ومجال گسترده اي را در برابر شيوه ي نقد اجتماعي مي گشايد تا پديده ي ادبي درک شود وبا واقعيتي كه از آن صادر گرديده پيوند يابد ونهايتا تا ادبيات پژواكي از ديدگاه ها وكشمكش هاي موجود در جهان خارج باشد.

كليد واژه ها: خطاب نقدي، مفاهيم، راهكارها.

تأثير تحليل بلاغي در نقد ادبي

خانم دكتر ابتسام احمد حمدان
دانشيار گروه عربي از دانشكده ادبيات وعلوم انساني دانشگاه تشرين سوريه

چكيده:

دوري نقد وبلاغت از همديگر علت اصلي روشمندي ضعيف ونابساماني نقدي اي است كه ملاحظه مي شود. پس بايد تلاش كنيم كه يک جنبش نقدي نتيجه بخش پايه گذاري گردد كه بر يک ديد روشمندانه وآشكار مبتني باشد وبه نتائج آميزش نقد وبلاغت بسنده نكند، بلكه همچنين از همه دستاوردهاي علوم انساني در زمينه هاي مختلفش بهره ببرد.

در اين پژوهش تلاش كرده ايم كه به اهميت تحليل لغوي وبلاغي در غني سازي فرايند نقد توجه ويژه داشته باشيم تا ابزار اصلي در آشكار كردن محور هاي زيبائي هنري در متن ادبي باشد به گونه اي كه به حركت دادن چرخ تحول وتطور ادبيات بيانجامد والبته از پرداختن به ماده ي خام آن به عنوان پايه ي يک روش نقادانه ي سالم وبي نقص آغاز مي شود.

كليد واژه ها: تحليل نقادانه، ايقاع، جنبش هنري، تجربه ي ادبي.

اهميت نقش تعليمي قياس مشابهت دردرس نحو

دكترمحمدابراهيم خليفه شوشتري
عضو هيأت علمي دانشگاه شهيد بهشتى، تهران، ايران

چكيده:
قياس مشابهت تعريفي بسيط دارد وآن عبارت است از: حمل چيزي به چيزي ديگربر وجه مشابهت مورد قبول علماي نحو، كه موجب انتقال حكم ازمشبه به برمشبه مي گردد. اين قياس نفوذ خود را برتمام موضوعات نحوي وصرفي گسترش داده ونقش مهمي درتعليل پديده هاي لغوي ودر دليل موجه بودن براي علماي نحو دردفاع ازآراي نحويشان وموارد ديگردارد كه دراين مقاله بطورمشروح ملاحظه مي كنيد. شايد مهمترين علت اين نقش براي قياس مشابهت، امتيازاتي باشد كه اين موقعيت را به آن بخشيده است. تاآنجا كه متخصصان علم اصول نحو ازآن بي نياز نبوده ومجبور به كسب مهارت درآن هستند. به همين جهت فهم قياس مشابهت دشوار مي نمايد تاچه رسد به احاطه برآن وانواع مختلفش ونگارش درباره ي آن. خداراسپاسگزارم كه پس از سال هاي دراز مطالعه وتحقيق درعلم اصول نحو، توفيق احاطه برتمام انواع قياس رابه من بخشيد وكتابي دراينباب تاليف كرده ام كه ان شاءالله به زودي چاپ خواهدشد. آنچه اهميت دارد اين است كه پژوهش هاي جديد نحوي نياز به تحقيقات گسترده وعميقي درقياس دارند كه اهميت علم اصول نحو را نشان دهد وپژوهش هاي نحوي را به سطحي بالاتر ومرتبه علمي فراتر برساند ولذا اين مقاله را به بررسي زمينه هاي نقش تعليمي قياس مشابهت ودرك اهميت آن اختصاص دادم. ما دراينجا از اركان قياس مشابهت وانواع وشروط آن بحث نمي كنيم چون مخاطب مادراين مقاله كساني هستند كه به قياس مشابهت واركان وانواع وشروط ومزاياي آن تسلط كافي دارند.

كليد واژه ها: نقش تعليمي، قياس مشابهت، علم صرف ونحو.

كاربرد «ني» مولوي در بين شعراي معاصر عربي
«ني فقط زماني كه تهي از عقده ها باشد مي نوازد»

دكتر وفيق سليطين

دانشيار گروه عربي دانشكده ي ادبيات و علوم انساني دانشگاه تشرين سوريه

چكيده:

اين مقاله به بررسي جنبه رمزي «ني» در ميراث شعر فارسي مي پردازد، كه در جلال الدين رومي تجسم يافته است. آنگاه تاثير آنرا در متون معاصر شعر عربي بيان مي كند.

براي تبيين اين كار ابتدا پيرامون ني نامه ي مشهور جلال الدين رومي دور مي زند وابعاد رموز عرفاني آن را بيان مي نمايد. سپس به راه هاي بروز اين عنصر اصلي در دو نمونه از نمونه هاي شعر معاصر عربي توجه مي كند. يكي از آن دو نمونه شعر شاعر معروف عبدالوهاب بياتي است و نمونه ديگر شعر خليل حاوي در ديوانش به نام «ني و باد» است. اين تحقيق در نهايت به توضيح انواع روابط تعامل بينامتني ومتني مي پردازد ودر نهايت به قرائت تأويلي نتايج مي رسد كه دربرگيرنده ي دلالت كلي از درون اين بافت وسياق مي باشد.

كليد واژه ها: ني، مشاكله، بينامتني، مطابقه وتحويل.

ساختار شعري بديع در آثار بلاغي عبدالقاهر جرجاني

خانم دكتر بثينه سليمان

استاديار گروه زبان عربي دانشكده ادبيات وعلوم انساني دانشگاه تشرين سوريه

چكيده:

اين پژوهش گامي كوچک در بررسي ميراث عظيم بلاغت عربي است كه به منظور نقد وبررسي در پرتو تحقيقات جديد انجام مي گيرد. شايد منصفانه باشد كه فن بديع در آاثر عبدالقاهر جرجاني مورد بررسي وتحقيق قرار گيرد. بويژه آنكه در پژوهش هاي فراواني كه به تلاش هاي عبدالقاهر پرداخته اند وي چندان مورد توجه قرار نگرفته است.

لذا اين كار تلاشي است براي بيان روش عبدالقاهر در بررسي نمادهاي ساختاري بديع وآگاهي از علم بلاغت عربي وجنبه هاي شعري آن والبته با تكيه بر نظريه ي «سرودن شعر» كه بر اساس آن مي توان به چگونگي تكوين آثار بديعي پي برد.

كليد واژه ها: بديع، اسلوب شاعرانه، ساختار، سرودن.

«درک تصوير» در قصيده ايوان کسرى بحتري
(گذر از نگاه حسي به ديدگاه فکري)

فرامرز ميرزايي
عضو هيأت علمی دانشگاه بو علی سينا ، همدان

چکيده:

«سينيه» پرآوازه بحتري در وصف «ايوان کسري» از شاهکارهاي وصف در شعر عرب است وزيباترين بخش آن، درنگ وي در برابر تابلوي نبرد «أنطاکيه» بر ديوار ايوان مي باشد. تابلوي شگرفي که پيروزي ايرانيان را بر روميان کنده کاري کرده بود. اين تابلو، اورا شگفت زده کرد پس آن را چنان دقيق وزنده به تصوير کشيده است که هرگاه خواننده، تصوير اين نبرد را در اشعار بحتري مي-خواند، گويي خود آن را مي‌بيند ودر صحنه‌ي نبرد حاضر است، واين چنين بحتري با برقراري ارتباط بين هنر وادبيات به اوج هنر شعري مي‌رسد. البته آفريننده‌ي تابلو چنان ارتباطي بين پيکره‌هاي آن برقرار ساخته که اين خطوط بي‌جان برروي ديوار، همچون پديده‌اي طبيعي جلوگري مي‌کند. خواننده‌ي امروزي که اين قصيده را مي‌خواند، از موضع گيري آگاهانه شاعر وبرداشت وي از فرهنگ وانديشه پنهان در اين تابلو ودرک حقيقت آن، شگفت زده مي‌شود. بحتري ديد حسي وچشمي خود را از اين اثر زيبايي هنري، ابزاري کرده تا ديدگاه فکري وهنري خود را در باره تمدن پارسيان بيان کند. شاعر در اين قصيده به شکوه وآباداني تمدن ايراني وتوانايي آنان در اداره‌ي امور جنگي، اعتراف مي کند. واين گونه است که از افق تنگ وترش نژادي مي گذرد وبه جهان پهناور ونامحدودانسانيت وارد مي‌شود.

کليد واژه ها: درک تصوير؛ بحتري؛ تمدن پارسيان.

تاريخ ادبيات مقارن در ايران

هادي نظري منظم

عضو هيأت علمي دانشگاه بو علي سينا، همدان، ايران

چكيده:

ادبيات تطبيقي نوعي پژوهش نوين ادبي است كه نخستـــين بار در فرانسه پديد آمد، وباليد، سپـــس روانه ي دانشگاه هاي مختلف اروپايي وغربـــي شـــد، وآنگـــاه بـــه كشورهاي آسيايي واز آن جمله ايران درآمد.

با آنكه ادبيات تطبيقي در مفهوم علمي آن، دانشي جديد است، اما بايد دانســـت كـــه پژوهش هاي تطبيقي در شكل ابتدايي وساده ي آن از ديرباز در ادبيات ملت هـــاي مختلف وجود داشته است.

پايه گذار ادبيات تطبيقي در ايران، خانم دكتر فاطمـــه ســـياح بـــود. او در ســـال ١٣١٧هـــ ش كرسي سنجش ادبيات(ادبيات تطبيقي) را در دانشگاه تهران تاســـيس نمود، اما ديري نپاييد كه كرسي مزبور به علت مرگ زودهنگام وي، فقدان اســـتاد متخصص، وعدم برنامه ريزي صحيح ودرازمدت تعطيل شد.

اين پژوهش، كوششي صادقانه درجهت ارائه ي تصويري تقريبا كامـــل از تـــاريخ ادبيات تطبيقي در ايران وچالش هاي عمده اي است كه فراروي اين شاخه ي نوپاي ادبي وجود دارد.

كليد واژه ها: تطبيق گري، ادبيات تطبيقي در ايران.

The Criticism Style of Lūwīs 'Īwad

Dr. Luṭfīyya Barham, Associate Professor, Tishreen University

Abstract
As any method of criticisn enjoys a specific discourse and critics follow their specific style of criticism, crystallized in the concepts and, ideas they use or the mastery they show, this study investigates the critical concepts and strategies Lūwīs 'Īwad uses in his work. We hope that we have been able to describe his characteristic critical style and his multidimensional approach. Researshers can find two kinds of ideas in his critical xpression, one dealing with artistic issues, the other with metalinguistic and metadiscoursal ones. This critic intends to delineate a method which can be classified under social and realistic studies. We have started with his first theoretical assertions, those which elaborate the frame work for a critical outlook, providing an arena for more literary criticisn in the context of society, so that literature is an expression of internal visions of the author and external realities of the social context.

Key words: critical expression, critical concepts, critical strategies

The Significance of Rhetorical Analysis in Literary Criticism

Dr. Ibtisām Ahmad Hamdān, Associate Professor, Tishrīn University

Abstract

The large distance between rhetoric and criticism is the principal reason for the observed weak methodology in the practice of literary criticism. So, attempt should be made to establish a consequential movement of literary criticism based on an explicit and principled methodology. It should not be satisfied with the crossing of rhetoric with criticism but aim at harvesting in all fields of Humanities. The present study attempts to show the significance of lexical and rhetorical analysis as the main instrument of adding artistic beauty to literary text and enriching the procedures of literary criticism. Such analysis will encourage the development and progress of literature as any sound and effective critical procedure should start with the raw substance of literary production.

Key words: critical analysis, harmony, artistic movement, literary experience

The Characcteristics and Application of Syntactic Analogy

Dr. Mohammad Ebrāhīm-e Khalīfe Shushtari, Assistant Professor,
Shahīd Beheshtī University

Abstract
This article examines the role analogy plays in syntactic and morphology. It does not examine the definitions or the types of syntactic analogy, nor its basic elements because it addresses scholars with solid knowledge about syntactic analogy and its advantages. This type of analogy has many characteristics, which distinguish it from other types. Certainly, it has pervaded all domains of syntax and morphology and has established its undeniable importance. Accounting for this type of analogy can enhance the scientific level of the field of syntactic studies .

Key Words: Application, syntactic analogy, syntat, morphology

The Use of Mowlavi's ney (the Flute) by Modern Arab Poets

"The Flute does not warble but when it is empty."

Dr. Wafīk Slayṭīn, Associate Professor, Tishrīn University

Abstract
This article deals with the systematic significance of Ney (the Flute) , which is rooted in Persian literary heritage and was manifested in the work of Jalāl-ad-Dīn-e Rūmī, also known as Mowlavi. It then elaborates on its influence on modern Arab poetry. To achieve this, the article first takes a glimpse at the famous poem by Mowlavi, known as " The Flute" and outlines its symbolic and mystic dimensions. Then, it shows how these symbolic dimensions are manifested in two cases of contemporary Arab poetry. One of them is the work of the famous poet , 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī, the other is the poem by Khalīl Hāwī, entitled "The Flute and the Wind". The article explains different contextual and intertextual relations and interactions. The article concludes with support for exegetic reading of the text, which includes interpretations based on intertextuality and context.

Key words : The Flute, intertextulaity, interpretation, exegesis, context

Poetic figures of Meaning in the Rhetorical Works of 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī

Dr. Buthayna Sulaymān, Assistant Professor, Tishrīn University

Abstract
This study, which is done in the light of modern research, is a small step in exploring the great heritage of Arabic rhetoric. It may be quite appropriate to explore rhetorical techniques in the work of 'Abd al-Qāhīr al-Jurjānī, particularly because he has been neglected in many pieces of research on rhetoric. This article is an attempt for describing 'Abd al- Qāhīr's approach in investigating novel rhetorical techniques and creative use of figures of meaning and tropes in Arabic poetry based on "composition theory".

Key words: figures of meaning, tropes, poetic style, structure, poetic composition

The Perception of Images in “Īwān Kisrā” (the Palace of Choroes, a Laudatory Poem by al-Buhturī)

Dr. Faramarz Mirzaei, Associate Professor, Bu ‘Alī-e Sīnā University

Abstract

Siniya, al-Buhturī's famous Poem for the deseription of Ivan Kasra is a descriptive masterpiece in Arabic poetry , the most beautiful part being his description of “the Antioch Battle”, an awe-inspiring picture depicting the victory of Iranian over the Romans. This picture inspired him with wonder, then he reproduced it in his poem, so much so that when readers read it they can visualize the picture and feel as if they were present in the battle. So, al-Buhturī soars to the highest poetic standards by connecting arts and literature. The creator of the picture on the wall has integrated the elements so well that the viewers perceive them as alive. When the modern readers read the poem, they are surprised by the deep knowledge of the poet about the hidden cultural meanings in the picture. al-Buhturī has used his physical perception of the artistic work on the wall to express his intellectual and artistic view of Persian civilization. He acknowledges the glory and magnificence of Irianian civilization and the ability of Irianians in their management of warfare. Thus, he takes no notice of the narrow racial and ethnic biases and enters the limitless sphere of humanity.

Key words : Image perception , al-Buhturī, Persian Civilization

The Histiry of Comparative Literature in Iran

Dr . Hādī-e Nazarī-e Monazzam, Assistant Professor, Bu 'Alī-e Sīnā University

Abstract

Comparative literature is a modern kind of research which was born in France then spread to other Western and European universities and eventually arrived on the scene of Asian and Iranian universities. Although comparative literature is a new field of study, comparative studies in their simple forms have existed in the literature of different lands long ago. Comparative literature in Iran was established by Ms. Fāṭeme-ye Sayyāh. She founded the chair of comparative literature in Tehran University in 1938. However, this chair soon came to an end due to her early death, lack of knowledgeable professor in the field, and lack of correct long-term planning and policy making. This study is an attempt at providing a fairly comprehensive picture of the history of comparative literature in Iran and the challenges this new sub-discipline faces .

Key words : comparative literatur , Persian, comparative literature

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	‘	‘
ب	b	b
پ	-	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	-	č
ح	ḥ	ḥ
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	-	y̆
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ṭ	ṭ
ظ	ẓ	ẓ
ع	‘	‘
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِـ	i	e
ـَـ	a	a
ـُـ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

نلفت نظر الكتّاب المحترمين أن يكتبوا أسماءهم بشكل معروف ومقبول عند الجميع ومن البديهي أن تكتب الحروف الأولى للأعلام بأشكالها الكبيرة.

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ʻAskarī
Co-editors-in Chief: Dr. Maḥmūd-e Khorsandī and Dr. ʻAbd al-karīm Ya'qūb.
Assistant Editor: Dr. Eḥsān-e Esmā'īlī Ṭāherī
Academic Consultant: Dr. Āẕartāsh-e Āẕarnūsh
Arabic Abstracts Editor: Dr. Shākir al- ʻĀmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī

Executive Support: Mohammad- Mahdī-e Qods
Technical Support: Mehrdād-e Āzād
Printing and Binding: Semnān University

Address: The Office of Studies on Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān
Phone: 0098 231 3354139

Tishreen University

Semnan University

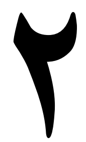
Table of Contents

Research Journal of
Semnan University (Iran, 1388) Tishreen University (Suria, 2010)
Volume 1,Spring , Issue 1

جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللّغة العربيّة و آدابها



مجلة فصلية محكّمة تصدر عن جامعتي:

سمــنان ـ إيــران/١٣٨٩ تشرين ـ سورية/٢٠١٠

السنة الأولى، صيف، العدد ٢

مجلة دراسات في اللّغة العربية و آدابها

فصليّة علميّة محكّمة

صاحب الإمتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المدير الداخلي: الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

المستشار العلمي: الدكتور آذر تاش آذرنوش

المصحح: الدكتور شاكر العامري

الخبير التنفيذي: محمد مهدي قدس

المنضّد والمخرج الفني: مهرداد آزاد

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

البريد الإلكتروني: Lasem@Semnan.ac.ir

دراسات

في اللّغة العربيّة وآدابها

مجلّة علميّة محكّمة، تُصدرها جامعتا
سمنان وتشرين، في إيران وسوريا

السنة الأولى، صيف، العدد٢
١٣٨٩هـ ش/٢٠١٠م

شروط النشر في مجلّة *دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*

مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١ـــ يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢ـــ يرتّب النصّ على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

ت) نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤ــ تستخدم الهوامش السفلية ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً**: اسم الكاتب بالترتيب العادّي تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥ــ تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبلت للنشر أم لم تُقبل.

٦ــ يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧ــ يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨ــ ترسل إلى المجلّة ثلاث نسخ من البحث، مطبوعة بواسطة الكومبيوتر على ورق قياس A4 على وجه واحد مع CD، (الخط Simplified Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف). وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠ــ في حال قبول البحث للنشر في مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١ــ يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢ــ الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير.

١٣ــ ترسل البحوث والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على عنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، الدكتور محمود خورسندي.

٠٢٣١٣٣٥٤١٣٩ ــ Mahmoodkhorsandi7@gmail.com

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب، ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

اللغة العربية لغة حيّة متكاملة تدين إليها الثقافة الإسلامية وحضارتها مدى الأعصار والقرون الماضية في تبيين القيم الإنسانية. وقد كان القرآن الكـــريم آخر معجزة سماويّة، أعظم ما أهدته العربيّة إلى البشريّة.

إنّ البحث في تاريخ الأدبين العربي والفارسي ونصوصهما النثريّة والشعريّة ودراسة ما فيهما من العلوم والفنون القديمة والحديثة تكسبنا المهارات الضرورية لتنمية مستوى التعامل بين الشعوب الإسلاميّه.

هذا وبناء على الرغبة المتبادلة بين جامعة سمنان وجامعة تشرين في توسيع العلاقات الثقافيّة والعلميّة، تمّ الاتّفاق بين الجامعتين لنشر مجلّة علميّة مشتركة بعنوان: ***دراسات في اللغة العربيّة وآدابها*** تهدف إلى نشر الأبحاث والدراسات الأدبيّة واللغويّة الّتي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربيّة والفارسيّة عبر العصور وتسليط الأضواء على المثاقفة الّتي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلّة الأبحاث النقديّة المتعلّقة باللغة العربيّة وآدابها صرفاً ونحواً وبلاغةً، إلى جانب الدراسات المقارنة بين العربيّة والفارسيّة. ويتمّ النشر طبعاً بعد تحكيم علمي دقيق حسب المعايير العلميّة والمواصفات الفنيّة.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن القائمين على المجلّة في إيران وسوريا يطمحون في رفع مستوى المقالات علميّاً ومنهجيّاً. فالمطلوب من المؤلفين والمنقّحين والحكّام التركيز على الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعايير العلميّة والمنهجيّة في أبحاثهم.

فهرس المقالات

نقد لحكم ابن هشام على أبي حيان فى ضوء آرائه البلاغية

محمد نبى احمدى* على سليمى**

الملخص

نحا ابن هشام الأنصاري في كتابه مغني اللّبيب منحى لا مثيل له في ما كتب قبله، كدراسته ونقده لآراء النحاة من جميع المذاهب النحويّة، ولم يقف عند المسائل النحوية فحسب، بل تناول كثيراً من المسائل البلاغيّة أيضاً. فقد تعرّض لكثير من النحويين والبلاغيين والمفسرين يؤيّدهم أو يخالفهم في آرائهم، ولكنّه يخالف آراء أبي حيان النحويّة والبلاغية مخالفة شديدة وغير متعارفة، فيحكم عليه حكماً قاسياً، يتّهمه بأنّه لا يعرف علم البيان، فيقول في شأنه: "وَمَن لا يعرفُ هَذا العلمَ كأبي حيّان".

يبدو أنّ ما جاء في تفسير أبي حيان "البحر المحيط" من آرائه البلاغيّة الهامّة مثل: "الاستعارة"، "المجاز"، "المبالغة"، و "الأغراض البلاغية للاستفهام" يدلّ دلالة واضحة، خلافاً لحكم ابن هشام عليه، على أنّه يعرف هذا العلم حق المعرفة. هذه مقالة هي نقد لقول ابن هشام فى ضوء دراسة آراء أبي حيّان البلاغية

كلمات مفتاحيّة: ابن هشام، أبوحيّان، النحو، البلاغة، النقد

المقدّمة

لا يزال الباحثون يهتمّون بموضوعات النحو والبلاغة اهتماماً بالغاً وقد اجتهد الكتّاب والمؤلّفون من العرب وغيرهم في تأليف الكتب في هذا المجال وتدريسها في الجامعات. كما كان القدماء يبذلون جهداً عظيماً في سبيل الدراسة والتحقيق فيُعنون عناية بالغةً بالنحو والبلاغة والتفسير، وكانت آراء ابن هشام في كتابه "مغني اللّبيب" حجر اساس لدراسات كثيرة في هذا الباب، لأنّه كما قيل «نهج في كتابه هذا سبيلاً لم يُسبَق إليه وهو السبيل الذي أتاح له ألاّ يدع فرعاً من الفروع إلاّ عرض له بإبداع مع عدم تكرار فأوفى في ذلك

* استاذ مساعد في اللغة العربيّة بجامعة الرازي، كرمانشاه.

** استاذ مشارک في اللغة العربية بجامعة الرازى، كرمانشاه.

على الغاية...»[١] فهذا الكتاب يحتوي على كثير من الفوائد مثل الاحتجاج بالآيات من القرآن الكريم والشواهد الشعرية؛ وبما أنّه جاء بآراء لجمع غفير من النحاة والبلاغيين يحلّلها، لذا فبإمكاننا أن نسمّيه كتاباً في نقد النحو ونقد البلاغة. ولكن، ولما يقول المثل: "فلكلّ جواد كبوة، ولكلّ عالم هفوة"، لا يخلو هذا الكتاب، مع احتوائه على هذه الفوائد العظيمة في المسائل العلمية، لا يخلو أحياناً من العيب والنقص، كما نلاحظ ذلك في حكمه القاسي على أبي حيان في تخطئة آرائه البلاغية.

مسألة التحقيق

يتحدّث ابن هشام في كتابه "مغني اللبيب" عن كثير من النحويين والبلاغيين ويحكم عليهم، يخالفهم أو يؤيّدهم في آراءهم العلمية، لكنّه يخالف آراء أبي حيان البلاغية مخالفة شديدة وغير متعارفة، فيحكم عليه حكماً قاسياً ويتّهمه بأنّه لا يعرف علم البيان، حيث يقول في شأنه: "وَمَن لا يعرفُ هَذا العلمَ كأبِي حيّان".

والسؤال المطروح هنا: هل توجد في آثار أبي حيان آراء بلاغية تدلّ على أنّه عالم بعلوم البلاغة ودقائقها خلافاً لرأي ابن هشام وحكمه القاسى عليه؟

هذه المقالة محاولة موجزة للإجابة عن هذا السؤال في ضوء دراسة لآراء أبي حيان البلاغية.

دراسات سابقة

قيل إنّ آراء ابن هشام وكتابه "مغني اللّبيب" هما ذوا أهمية عظمية في النحو والبلاغة. و لهذا الكتاب، كما هو مشهور، شروح كثيرة، منها: القصر المبني على حواشي المغني للأبياري؛ تنزيه السّلف عن تمويه الخلف لابن الصائغ؛ تحفة الغريب بشرح مغني اللّبيب للدماميني. وكتب العلماء عليه حواش جليلة، منها: حاشية الدّسوقي؛ حاشية السيوطي؛ حاشية الشمني وحاشية الأمير.

والملاحظ أنّ الشروح لكتاب "مغني اللّبيب" كثيرة جداً قام بها الدارسون قديماً وحديثاً، ولكن لايوجد في موضوع نقد لحكم ابن هشام على أبي حيّان، سوى دراسات قليلة، حيث طبع أخيراً مقال نقدي في هذا الموضوع باللغة الفارسية بعنوان:

---

١ – محمّد الأسعد، ١٤١٣ق، ص٢٨٠.

"جايگاه نحويان در كتاب مغني اللبيب": (مكانة النحويين في كتاب مغني اللبيب)، (ميرلوحي، واحمدى، ١٣٨٨ـــ مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية، ع. ١١، جامعة "تربية مدرس" إيران)، كما طبعت قبل ذلک مقالة بعنوان: "اعتراضات ابن هشام على أبي حيان" (حسن موسى الشعر، مجلة جامعة دمشق، ع ٢٢، السنة ٢٠٠٩) وهي دراسة لآرائهما في الصرف والنحو.

ابن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـــ ق) [٢]:

هو جمال الدين أبو محمّد عبد اللّه بن يوسف بن أحمد بـــن عبداللّـــه بـــن هشـــام الأنصاري المصري، أعظم نحاة المدرسة المصريّة لعصر المماليک، ولـــد بالقـــاهرة سنة ٧٠٨هـــ.

سمع على أبي حيّان ديوان زهير بن أبي سلمى ولم يلازمه ولا قرأ عليه غيره بل أصبح فيما بعد شديد الانحراف عنه. أخذ ابن هشام مذاهب النحاة وعرفهـــا معرفـــة عميقة منذ حياته الأولى؛ فذاعت شهرته في العربية، فأقبل عليه الطلاب يأخذون مـــن علمه ومباحثه النحوية الدقيقة، واستنباطاته الرائعة المبثوثة في ثنايـــا مصـــنفاته مـــع مناقشتها وبيان الضعيف منها والجيد. ومنهجه في النحو هو منهج المدرسة البغدادية. فهو يوازن بين آراء البصريين والكوفيين ومن تلاهما من النحاة فـــي أقطـــار العـــالم العربي، مختارًا لنفسه ما يتمشّى مع مقاييسه، مظهرًا قدرة فائقة في التوجيه والتعليـــل والتخريج، وكثيرًا مايشتق لنفسه رأيًا جديدًا لم يُسبق إليه، وخصوصًا فـــي توجيهاتـــه الإعرابية، على نحو مايتضح لقارئ كتابه المغني.

وهو في أغلب اختياراته يقف مع البصريين. وكان يجل سيبويه إجلالاً كبيراً كمـــا كان يجل جمهور البصريين. وفي كل جانب من كتاباته نراه متحمسًا لهم مدافعًا عـــن آرائهم، وليس معنى ذلك أنه كان متعصبًا لسيبويه وجمهور البصريين، وإنمـــا كـــان يوافقهم في العديد من آرائهم النحوية، ولكن دون أن يوصد الأبواب أمام بعـــض آراء الكوفيين والبغداديين حين يراها جديرة بالاتباع.

وعلى نحو ما كان يختار ابن هشام لنفسه من المدرستين البصرية والكوفية،

---

٢ – تلخيص بتصرف من مقالة لعنايت فاتحى نژاد (دائرة المعارف السلامية الكبرى، ٥: ١٨٨) و شروح مغني اللبيب.

كان يختار لنفسه أيضًا من المدرسة البغدادية والـــمدرسة الأندلسية، ولعل في ذلك كله ما يصور ـــ من بعض الوجوه ـــ نشـــاط ابن هشام الأنـــصاري النحوي، ومـــدى استيعابه لآراء النحاة السابقين. وقد خلّف في العربية مصنفات كثيرة من أهمها كتاب مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. وقد اختط له منهجًا لم يسبق إليه؛ إذ لم يقسمه على أبواب النحو المعروفة بل قسمه قسمين كبيرين:

القسم الأول أفرده للحروف والأدوات، وضح وظائفها وطرق استخدامها مع عرض كل الآراء المتصلة بها. والقسم الثاني تحدث فيه عن أحكام وخصائص الأبواب المتنوعة وأحكام الجـــار والمجرور وخصائص الأبواب النحوية وصور العبارات الغريبة. ومن مصنفاته أوضح المـــسالك إلى ألفية ابن مالـــك، وهو مطبوع مراراً، وله شذور الذهب في معرفة كلام العرب؛ قطر الندى وبل الصدى.

أبوحيّان الغرناطي (ت٧٤٥هـــ ق):

أثير الدّين محمّد بن يوسف (٦٥٤هـــ ـــ٧٤٥هـــ) المعروف بأبيحيّان ولـــد فـــي غرناطة، نشأ وتعلّم هناك وهو بربريّ الأصل،[٣] وله آثار كثيرة[٤]، أشهرها "البحـــر المحيط في تفســـير القرآن الكـــريم". كانت شهـــرته الذائعـــة فـــــي مقدرتـــه فـــي القراءات واللّغة قد سبقته وعلا ذكره بين الأنام ومـــدحه كثير من الأدبـــــاء نحـــو: محيي الدّين بـــن عبد الظاهر صاحـــب ديوان الرسائل في مصر، صدر الـــدّين بـــن الوكيل، نجم الدّين الإســـــكندري، القاضي ناصـــر الدّين الشافع وخليل بـــن أيبـــك الصفدي. كان من أعاجيب الزمان ذكاء وفطنة وكان عبقريّاً بينما كـــان أصـــــدقاؤه شديدي الـــحسد له وكان يتلذّذ كثيراً بقراءة الكـــتب وكشف الغمـــوض، وكـــان يأنس

٣ – حسيني دشتي، ١٣٨٥هـــ ش. ص٣١٧

٤ – أهمّها: ـ الأسفار – التجريد لأحكام سيبويه ـ التذييل و التكميل في شرح التسهيل ـ ارتشاف الضَّرَب من لسان العرب ـ التنخيل ـ إتحاف الأريب بما في القرآن من الغريب ـ كتاب النافع في قراءات نافع ـ التذكرة ٩ـ التدريب ـ غاية الإحسان ـ كتاب الأثير في قراءة ابن الأثير– الروض الباسم في قراءة عاصم ـ غاية المطلوب في قراءه يعقـــوب ـ تقريب النائي في قراءة الكسائي ـ زهو الملك في نحو الترك ـ الإدراك في لسان الأتراك ـ منطق الخرس في لسان الفرس ـ نور الغبش في لسان الحبش.

بالقرآن الكريم[٥].

الجملة المعترضة أو الاعتراضيّة

حينما يتناول ابن هشام الآراء المختلفة حول الجملة المعترضة[٦]، يأتي بقوله تعالى: ﴿...قالُوا نَعْبُدُ إِلهَكَ وَ إِلهَ آبائِكَ إِبْراهيمَ وَ إِسْماعيلَ وَ إِسْحاقَ إِلهاً واحِداً وَ نَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ﴾[٧] ويقول: «للبيانيين في الاعتراض اصطلاحات مخالفة لاصطلاح النحويين، والزمخشري يستعمل بعضها...»[٨] (نفس الكتاب والصفحة) وبعد ذلك يخطّئ أباحيّان كما هو عادته دائماً في كتابه ــ مغني اللّبيب ــ ويقول: «ويردُّ عليه [على الزمخشري] مثل ذلك من لا يعرف هذا العلم كأبي حيّان توهّماً منه أنّه لا اعتراض إلاّ ما يقوله النحوي وهو الاعتراض بين شيئين متطالبين.» (نفس الكتاب والصفحة)

إنّ كثيراً من علماء علم النحو والمفسّرين الّذين كان في كتبهم إشارات بلاغيّة هامّة جاؤوا بالآية وذكروا الوجوه الإعرابيّة فيها ولكن ما أشاروا إلى الاعتراض فيها، خلافاً لابن هشام، من مثل: الشيباني، ١٤١٣ق، ج١/٢١٤، العكبري، د.ت، ج١/٤٠، دعاس، ١٤٢٥ق، ج١/٥٧، الأندلسي، ١٤٢٢ق، ج١/٢١٤، البغوي، ١٤٢٠ق، ج١/١٧١ و صافي، ١٤١٨ق، ج١/٢٧٣.

ويبدو أنّ الاختلاف بين أبيحيّان والزمخشري في الجملة ينبعث عن تعريفين مختلفين لها في الكتب البلاغيّة، على سبيل المثال في بعض منها نقرأ: «الاعتراض

٥ – يظهر أبوحيّان تلك اللذّة في أبيات و يقول:

أعَاذِلُ! ذَرني وَ انفِرَادِي عَنِ الوَرَى ... فَلَستُ أرَى فِيهِم صَدِيقاً مُصَافِيا
نَدَامَايَ كُتبٌ أستَفِيدُ عُلُومَهَا ... أحِبَايَ تُغني عَن لِقَائِيَ الأعَادِيَا
وَ آنسُهَا القُرآنُ فَهوَ الَّذِي بِهِ ... نَجَاتِي إذَا فَكَرتُ أوكُنتُ تَالِيا

٦ – و هو الموضوع الّذي بسببه اتّهم ابن هشام أباحيّان بأنّه غير عالم بالعلوم البلاغية، فقال في شأنه: "و من لا يعرف هذا العلم كأبي حيّان"

٧ ــ البقرة٢: ١٣٣

٨– يقول الزمخشري عن القسم الأخير من الآية ﴿وَ نَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ﴾: حال من فاعل (نعبد) أو من مفعوله، لرجوع الهاء إليه في (له) و يجوز أن تكون جملة معطوفة على نعبد، و أن تكون جملة اعتراضية مؤكّدة؛ أي و من حالنا أنّا له مسلمون مخلصو التوحيد أو مذعنون. (زمخشري، ١٤٠٧ق، ١: ١٩٤)

في اللّغة: الدّخول بين الشيئين حتى يكون الداخل المعترض فاصلاً بينهما، ويسمّى "عارضاً" أي: حائلاً ومانعاً بينهما، ومنه أخذ الاعتراض في البلاغة والنحو.الاعتراض اصطلاحاً: أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متّصلين في معناهما بجملة أو أكثر لا محلّ لها من الإعراب لنكتة بلاغيّة سوى دفع الإيهام. فإذا كان لدفع الإيهام فهو من طريقة (الاحتراس = التكميل) ويؤتى بالاعتراض لدواعي بلاغية أخرى.

قد تبيّن أنّ الاختلاف ينبعث من نظرتهما إلى الاعتراض، "هل من الواجب أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متّصلين في معناهما بجملة أو أكثر لا محلّ لها من الإعراب لنكتة بلاغيّة[٩] أو لا يشترط كونه واقعاً في أثناء كلام أو بين كلامين متّصلين معنى، بل يجوز أن يقع في آخر كلام لا يليه كلام أو يليه كلام غير متّصل به معنى[١٠].

إنّ أباحيّان يشير إلى الجملة المعترضة في مئة آية مباركة تقريباً؛[١١] وفي بعض منه يشير إلى كونها معترضة مؤكّدة[١٢]، وهو الوجه الّذي بسببه دعا ابن هشام إلى اتهامه بأنّه لا يعرف علم البيان. ليست هذه المقالة بصدد اثبات أنّ أباحيّان كان بلاغيّاً، بل تريد الإشارة الى أنّ له آراء قيمة في النحو و البلاغة فلا يستحق ما فعل به ابن هشام في كتابه مغني اللّبيب.

آراء أبي حيان البلاغية

إنّ أباحيّان كان يعرف علم البيان رغم أنّه لم يكن بلاغيّا، ويكفينا أن نفتح كتابه "البحر المحيط" حتّى نفهم ذلك، مع أنّ كتابه هو في تفسير القرآن الكريم وليس

٩- هذا هو الّذي يعتقده أبوحيّان، حيث يعوّل عليه في موارد عديدة من تفسيره، لردّ الجملة المعترضة الّتي لا تأتي في أثناء الكلام ويكون لها محلّ من الإعراب؛ نحو: (أندلسي، ١٤٢٠ق، ١: ٦٤٣ و٢: ١٣٦ و٣٣٤ و٣: ٤٣٤ و...)

١٠- هذا ما يعتقده الزمخشري، و الجمل الّتي يعيّنها اعتراضاً تثبته؛ نحو: (زمخشري، ١٤٠٧ق، ١: ١٩٤ و١: ١٦٦ و١: ٣٤٠ و١: ٥٦٩ و ...)

١١- نحو: (أندلسي، ١٤٢٠ق، ١: ٧٧ و١٣٩ و١٧٤ و٣١١ و٤١٤ و٤١٩ و٤٤٩ و٤٥٨؛ ٢: ٤١٠ و٤٧٧ و٥٠٥ و٥٦٥؛ ٣: ٣٧ و٦١ و١١٨ و١٦٩ و٢١٤ و٣٣٧ و٣٣٨ و٣٤٩ و٣٥٧ و٣٨٠ و٤١١ و٤٤٥ و٥٠٧ و٦١٩ و٦٦٠ و٧٠٧؛ ٤: ٧ و٢٩ و٨٧ و١٨١ و٢٠٣ و٢١٩ و٣٩٤ و٤٥٤ و٥٢٣ و٥٦٢ و...)

١٢- نحو؛ الآية السادسة من سورة البقرة: (أندلسي، ١٤٢٠ق، ١: ٧٧)

موضوعه البلاغة. والآن نذكر بعض آيات القرآن الكريم الّتي يشير أبوحيّان إلى المسائل البلاغيّة فيها:

١ــ "المجاز" كلُّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضْع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأوّل[١٣]. وهو من أجمل الوسائل البيانيّة الّتي يحصل للنّفس بها أريحيّة وفرح وشُغِفت العرب باستعماله وزيّنوا به خطبهم وأشعارهم؛ فأين هذه الخطب والأشعار من القرآن الكريم الّذي يكون في الذروة الرفيعة من المجاز.

وكان أبوحيّان يعرف هذه الصنعة البلاغية، حيث أشار إليها في آي من القرآن الكريم؛ منها قوله عن آية: ﴿فَلَوْ لا إِذْ جاءَهُمْ بَأْسُنا تَضَرَّعُوا ولَكِنْ قَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطانُ ما كانُوا يَعْمَلُونَ﴾[١٤] حيث يقول: «... إسناد المجيء إلى البأس مجاز عن وصوله إليهم والمراد أوائل البأس وعلاماته»[١٥] وبعد ذلك يستمرّ في الشرح عن (ولكن) في: ﴿وَلَكِنْ قَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطانُ ما كانُوا يَعْمَلُونَ﴾ حيث يقول: ﴿وَلَكِنْ قَسَتْ قُلُوبُهُمْ﴾: أي صلبت وصبرت على ملاقاة العذاب لما أراد اللّه من كفرهم، ووقوع (لكنْ) هنا حسن لأنّ المعنى انتفاء التذلّل عند مجيء البأس ووجود القسوة الدالّة على العتوّ والتعزّز فوقعت (لكن) بين ضدّين وهما اللين والقسوة، وكذا إن كانت القسوة عبارة عن الكفر فعبّر بالسبب عن المسبّب[١٦] والضراعة عبارة عن الإيمان فعبّر بالسبب عن المسبّب كانت أيضا واقعة بين ضدّين تقول: قسا قلبه فكفر وآمن فتضرّع»[١٧].

ومن معرفته هذه الصنعة قوله في: ﴿وَما كانَ اللَّهُ لِيُعَذِّبَهُمْ وَأَنْتَ فيهِمْ وَما كانَ اللَّهُ مُعَذِّبَهُمْ وَهُمْ يَسْتَغْفِرُونَ﴾[١٨] حيث يقول: «الظرفية في (فيهم) مجاز والمعنى: وأنت مقيم بينهم غير راجل عنهم»[١٩].

١٣- (الجرجاني، ١٤٢٣هـ، ص٢٨٧)، راجع أيضاً إلى: (الخطيب القزويني، د.ت، ١٥٢)

١٤ ــ الأنعام٦: ٤٣

١٥ - أندلسي، ١٤٢٠ق، ٤: ٥١٤

١٦- و هذا أيضاً مجاز مرسل علاقته السببيّة.

١٧ ــ نفس المرجع و الصفحة

١٨ ــ الأنفال٨: ٣٣

١٩ - أندلسي، ١٤٢٠ق، ٥: ٣١٢

٢_ قد تخرج ألفاظ الاستفهام عن معانيها الأصليّة لمعان أخرى تستفاد من سياق الكلام[٢٠]. وقد فهم أبوحيّان هذا الموضوع جيّدا وجاء بمصداق منه في آية: ﴿وَكَيْفَ أَخافُ ما أَشْرَكْتُمْ وَلا تَخافُونَ أَنَّكُمْ أَشْرَكْتُمْ بِاللَّهِ ما لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ عَلَيْكُمْ سُلْطاناً﴾[٢١] لغرض التعجّب والإنكار، حيث يقول: «الإستفهام معناه التعجّب والإنكار كأنّه تعجّب من فساد عقولهم، حيث خوفوه خشبا وحجارة لا تضرّ ولا تنفع، وهم لا يخافون عقبى شركهم باللّه وهو الّذي بيده النفع والضرّ والأمر كلّه ﴿وَلا تَخافُونَ﴾ معطوف على ﴿أَخافُ﴾ فهو داخل في التعجّب والإنكار واختلف متعلّق الخوف، فبالنسبة إلى إبراهيم، علّق الخوف بالأصنام؛ وبالنسبة إليهم، علّقه بإشراكهم باللّه تعالى[٢٢]؛ تركاً للمقابلة ولئلاّ يكون اللّه عديل أصنامهم لو كان التركيب ولا تخافون اللّه تعالى؛ وأتى بلفظ ما الموضوعة لما لا يعقل لأنّ الأصنام لا تعقل إذ هي حجارة وخشب وكواكب».

كما جاء بمصداق منه في آية: ﴿أَ فَغَيْرَ اللَّهِ أَبْتَغي حَكَماً وَهُوَ الَّذي أَنْزَلَ إِلَيْكُمُ الْكِتابَ مُفَصَّلاً وَالَّذينَ آتَيْناهُمُ الْكِتابَ يَعْلَمُونَ أَنَّهُ مُنَزَّلٌ مِنْ رَبِّكَ بِالْحَقِّ فَلا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُمْتَرينَ﴾[٢٣] لغرض النفي حيث يقول: «هذا استفهام معناه النفي أي لا أبتغي حكما غير اللّه»[٢٤]. وكما جاء بمصداق آخر من خروج الاستفهام عن معناه الاصليّ في آية: ﴿قالَ ما مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَني مِنْ نارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طينٍ﴾[٢٥] حيث يقول: «(ما) استفهاميّة تدلّ على التوبيخ»[٢٦].

٣_ إذا أتى المتكلّم بمتعدّدٍ، وبعده جاء بمتعدّد آخر يتعلّق كلّ فرد من أفراده بفرد

---

٢٠ ـــ الجارم و الأمين، ١٤٢٤ق، ص٣٥٠.

٢١ ـــ الأنعام٦: ٨١

٢٢– لم يقل سبحانه و تعالى: "كيف أخاف ما أشركتم و لا تخافون اللّه" تحاشيا و فرارا عن مساواة الأصنام باللّه العليّ القدير و هذا ما سمّي في علم البلاغة بـــ التحاشي و الاحتراز عن مساواة اللّاحق بالسابق، راجع أيضاً: فاضلي، ١٣٦٥ش، ص١٤٢، ديباجي، ١٣٧٦ش، ص٧٠ والهاشمي، ١٣٦٨ش، ص١١٤.

٢٣ ـــ الأنعام٦: ١١٤

٢٤ – أندلسي، ١٤٢٠ق، ٤: ٦٢٧

٢٥ ـــ الأعراف٧: ١٢

٢٦– و قد ذكر مواردا كثيرة أخرى لخروج الاستفهام عن معناه الأصليّ و بإمكانك أن تراجع على سبيل المثال الآيات: الأعراف٧: ١٩٥، التوبة٩: ٧، التوبة٩: ١٣، التوبة٩: ٣٨، التوبة٩: ٦٣ ويوسف١٢: ١٠٩ على الترتيب في أندلسي، ١٤٢٠ق، ٥: ٢٥١ و٥: ٣٧٦ و٥: ٣٨٢ و٥: ٤١٩ و٥: ٤٥١ و٦: ٣٣٤.

من أفراد السابق بالتفصيل ودون تعيين سُمِّي صنيعه هذا "لفّاً ونشراً"... وإذا جاء لفٌّ المتعدّد مجملاً، فالنشر بعده مجرّد بيانٍ تفصيليّ للمجمل؛ نحو: ﴿فَإِنْ خِفْتُمْ فَرِجالاً أَوْ رُكْباناً﴾[٢٧] جاء اللَّفُّ المجمل في عبارة: ﴿فَإِنْ خِفْتُمْ﴾ خطاباً للمؤمنين حالة الحرب، وبعده جاء النشر المفصّل في عبارة ﴿فَرِجَالاً أَوْ رُكْبَاناً﴾[٢٨] وقد أحسن أبوحيّان في تعيين هذا الموضوع في آية: ﴿وَكَمْ مِنْ قَرْيَةٍ أَهْلَكْناها فَجاءَها بَأْسُنا بَياتاً أَوْ هُمْ قائِلُونَ﴾[٢٩] حيث يقول: «... (أو) هنا للتنويع أي جاء مرّة ليلا كقوم لوط ومرّة وقت القيلولة كقوم شعيب وهذا فيه نشرلما لفّ في قوله (فَجاءَها) وخصّ مجيء البأس بهذين الوقتين لأنّهما وقتان للسكون والدّعة والاستراحة فمجيء العذاب فيهما أقطع»[٣٠].

٤_ أحد أغراض تقديم المسند إليه أو المسند أو المفعول أو... سلوك السبيل الرّقي نحو: (هذا الكلام صحيح، فصيح وبليغ) فإذا قلت: «هذا الكلام فصيح وبليغ» لا يحتاج إلى ذكر صحيح بعدها؛ وإذا قلت: «هذا الكلام بليغ» لا يحتاج إلى ذكر (الصحيح) و(الفصيح) بعدها؛ أو مراعاة الترتيب الوجودي، نحو: ﴿لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ﴾[٣١] وقد أصاب أبوحيّان في تعيين هذا الموضوع في آية: ﴿وَلِتَصْغى إِلَيْهِ أَفْئِدَةُ الَّذِينَ لا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ وَلِيَرْضَوْهُ وَلِيَقْتَرِفُوا ما هُمْ مُقْتَرِفُونَ﴾[٣٢] حيث يقول: «أي ولتميل إليه؛ الضمير [في (إليه)] يعود على ما عاد عليه في (فعلوه)[٣٣](وليرضوه): وليكتسبوا ما هم مكتسبون من الآثام. والـ (لام) لام كي وهي معطوفة على قوله (غرورا) لما كان معناه للغرور فهي متعلّقة بـ (يوحي)؛ ونصب (غرورا) لاجتماع شروط النصب فيه، وعدى يوحي إلى هذا باللام لفوت شرط صريح المصدريّة واختلاف الفاعل لأنّ فاعل يوحي هو بعضهم وفاعل تصغى هو أَفْئِدَةُ، وترتيب هذه

---

٢٧ ــ البقرة٢: ٢٣٩

٢٨ ــ السكاكي، مفتاح العلوم، ق بديع: ذكر المتعدّدات مع ذكر ما يتعلّق بكلّ واحد منها

٢٩ ــ الأعراف٧: ٤

٣٠ – أندلسي، ١٤٢٠ق، ٥: ١١

٣١ ــ البقرة٢: ٢٥٥

٣٢ ــ الأنعام٦:١١٣

٣٣– في الآية قبلها: وَ كَذلِكَ جَعَلْنا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَياطِينَ الْإِنْسِ وَ الْجِنِّ يُوحي بَعْضُهُمْ إِلى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُوراً وَ لَوْ شاءَ رَبُّكَ ما فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَ ما يَفْتَرُونَ (الأنعام٦: ١١٢)

المفاعيل في غاية الفصاحة لأنّه أوّلا يكون الخداع فيكون الميل فيكون الرضا فيكون الفعل فكأنّ كلّ واحد مسبّب عمّا قبله»[٣٤].

٥_ يُؤتى بالمسند إليه اسم إشارة إذا تعيّن طريقاً لإحضار المشار إليه، أمّا إذا لـم يتعيّن طريقاً لذلك، فيكون لأغراض أخرى؛ منها: تعظيم درجته بالقرب كقوله سبحانه وتعالى: ﴿إِنَّ هذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ﴾[٣٥] وقد أحسن أبوحيّان في تمييز هذا الغرض في آية: ﴿وَما كانَ هذَا الْقُرْآنُ أَنْ يُفْتَرى مِنْ دُونِ اللَّهِ وَلكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ الْكِتابِ لا رَيْبَ فيهِ مِنْ رَبِّ الْعالَمينَ﴾[٣٦] حيث يقول: «لمّا تقدّم قولهم:﴿ائْتِ بِقُرْآنٍ غَيْرِ هذا أَوْ بَدِّلْهُ﴾[٣٧] وكان من قولهم: إنّه افتراه قال تعالى: ﴿وَما كانَ هذَا الْقُرْآنُ أَنْ يُفْتَرى﴾ أي: ما صحّ، ولا استقام أن يكون هذا القرآن المعجز مفترى. والإشارة بـ (هذا) فيها تفخيم المشار إليه وتعظيمه»[٣٨]. وكثيرا ما يشار إلى المسند إليه القريب بإشارة البعيد تعظيما لدرجته بالبعد كقوله تعالى: ﴿ذلِكَ الْكِتابُ لا رَيْبَ فيهِ هُدىً لِلْمُتَّقينَ﴾[٣٩] وكذلک قد أصاب أبوحيّان في تعيين هذه الصنعة في آية: ﴿قالَتْ فَذلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ راوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ...﴾[٤٠] حيث يقول: «... يحتمل أن تكون أشارت إليه وهو للبعد قريب بلفظ البعيد رفعا لمنزلته في الحسن، واستبعادا لمحله فيه، وأنه لغرابته بعيد أن يوجد منه. واسم الإشارة تضمن الأوصاف السابقة فيه كأنه قيل: الذي قطعتن أيديكن بسببه وأكبرتُنَّه وقلتُنَّ فيه ما قلتُنَّ من نفي البشرية عنه وإثبات الملَكية له، هو الذي لمتُنَّني فيه أي: في محبته وشغفي به»[٤١].

٦_ باب التغليب باب واسع يجري في كلّ فن؛ قال تعالى حكاية عن قوم شعيب: ﴿لَنُخْرِجَنَّكَ يا شُعَيْبُ وَالَّذينَ آمَنُوا مَعَكَ مِنْ قَرْيَتِنا أَوْ لَتَعُودُنَّ في مِلَّتِنا﴾ أدخل شعيب

---

٣٤ – أندلسي، ١٤٢٠ق، ج٤/٦٢٦

٣٥ ــ الإسراء١٧/٩

٣٦ ــ يونس١٠/٣٧

٣٧ ــ يونس١٠/١٥

٣٨ – فی ضوء دراسة لآراء أبي حيّان البلاغية

٣٩ ــ البقرة٢/٢

٤٠ ــ يوسف١٢/٣٢

٤١ –أندلسي، ١٤٢٠ق، ج٦/٢٧٢

في ﴿لَتَعُودُنَّ في مِلَّتِنا﴾ بحكم التغليب وإلاّ فما كان شعيب في ملّتهم كافراً مثلهم فــإنّ الأنبياء معصومون أن يقع منهم صغيرة فيها نوع نفرة فما بــال الكفــر[٤٢]. ويؤيّــد أبوحيّان هذا الموضوع بعينه حيث يقول: «أَوْ لَتَعُودُنَّ إذ صار فعلا مسندا إلى شــعيب وأتباعه ولا يدلّ على أن شعيباً كان في ملّتهم وعلى المعنى الثاني يشكل لأنّ شعيبا لم يكن في ملتهم قط لكن أتباعه كانوا فيها، وأجيب عن هذا بوجوه. أحدها:... أن يكون من باب تغليب حكم الجماعة على الواحد لما عطفوا أتباعه على ضميره في الإخراج سحبوا عليه حكمهم في العود وإن كان شعيب بريئاً ممّــا كــان عليــه أتباعــه قبــل الإيمان»[٤٣]. وقد أحسن في تطبيق هذه الصنعة في آية: ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَــنْ هــذا وَاسْتَغْفِري لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخاطِئينَ﴾[٤٤] حيث يقول: «في ندائه باسمه [يوسف] تقريب له وتلطيف،... ثم ذكر سبب الاستغفار وهو قوله: لذنبك، ثم أكّد ذلك بقولــه: ﴿إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخاطِئينَ﴾ ولم يقل من الخاطئات، لأنّ الخاطئين أعمّ، لأنّه ينطلق على الذكور والإناث بالتغليب»[٤٥].

٧_ وقد أحسن أبوحيّان في تعيين عدّة من الصنائع البلاغية في آية واحدة مع أنّه لاينسب هذا التعيين إلى نفسه، حيث نقرأ في تفسيره لآية: ﴿اللَّهُ لا إِلهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ لَهُ ما فِي السَّماواتِ وَما فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ ما بَيْنَ أَيْديهِمْ وَما خَلْفَهُمْ وَلا يُحيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِما شاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّماواتِ وَالْأَرْضَ وَلا يَؤُدُهُ حِفْظُهُما وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظيمُ﴾[٤٦] يقول: «[فيها] حسن الافتتاح لأنّها افتتحت بأجلّ أسماء اللّه تعالى، وتكرار اسمه في ثمانية عشر موضعا، وتكرير الصفات، والقطع للجمل بعضها عن بعض، ولم يصلها بحرف العطف. والطباق في قوله: ﴿الْحَيُّ الْقَيُّومُ لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ﴾ فإنّ النوم موت وغفلة؛ والحيّ القيّوم يناقضه؛ وفي قوله: ﴿يَعْلَمُ ما بَيْنَ أَيْديهِمْ وَما خَلْفَهُمْ﴾ [طباق أيضا]. والتشبيه: في قراءة من قرأ ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّماواتِ وَالْأَرْضَ﴾ أي كــوسع، فإن كان الكرســي جرما فتــشبيه محسوس بمــحسوس، أو معنى فتشــبيه معــقول

---

٤٢ ــ السكاكي، اول فصل بعد الفنّ الثالث

٤٣ – أندلسي، ١٤٢٠ق، ج٥/١١٢

٤٤ ــ يوسف١٢/٢٩

٤٥ – أندلسي، ١٤٢٠ق، ج٦/٢٦٢

٤٦ ــ البقرة٢/٢٥٥

بمحسوس»[٤٧]. ونقرأ في تفسيره لآية: ﴿لا إِكْراهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فقد استَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقى لاَ انْفِصامَ لَها وَاللَّهُ سَميعٌ عَليمٌ﴾[٤٨] أنّه يشير إلى عدّة أخرى من الصنائع البلاغية، حيث يقول: «[فيها] معدول الخطاب في ﴿لا إِكْراهَ فِي الدِّينِ﴾ إذا كان المعنى لا تكرهوا على الدين أحدا. والطباق: أيضا في قوله ﴿قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ﴾ وفي قوله (آمنوا) و(كفروا) وفي قوله ﴿مِنَ الظُّلُماتِ إِلَى النُّورِ﴾. والتكرار: في الإخراج لتباين تعليقهما... ثم ذكر أنّ من كفر بالطاغوت وآمن باللّه فهو مستمسك بالعروة الوثقى، عروة الإيمان، ووصفها بالوثقى لكونها لا تنقطع ولا تنفصم، واستعار للإيمان عروة[٤٩] إجراء للمعقول مجرى المحسوس»[٥٠]. يعيّن ابو حيان خمسة أنواع من الصنائع البلاغيّة في الآية الأولى وأربعة في الثانية.

٨_ يُؤتى بالمضاف معرّفا بالإضافة إلى شيء من المعارف لأغراض كثيرة؛ منها التعظيم للمضاف إليه نحو: (السلطان صديقي). وقد عرف أبوحيّان هذا الموضوع في آية: ﴿قُلْ نَزَّلَهُ رُوحُ الْقُدُسِ مِنْ رَبِّكَ بِالْحَقِّ لِيُثَبِّتَ الَّذينَ آمَنُوا وَهُدىً وَبُشْرى لِلْمُسْلِمينَ﴾[٥١]، حيث يقول: «أضاف الربّ إلى كاف الخطاب تشريفا للرسول صلّى اللّه عليه و سلّم باختصاص الإضافة، وإعراضا عنهم، إذ لم يضف إليهم»[٥٢].

٩_ المبالغة هي أن يدّعي المتكلّم لوصف بلوغه في الشدّة أو الضعف حدّا مستبعداً أو مستحيلاً؛ وأنواعه "التبليغ" و"الإغراق" و"الغلوّ". وقد أحسن أبوحيّان في تمييز هذه الصنعة البديعيّة في آية: ﴿وَقَدْ مَكَرُوا مَكْرَهُمْ وَعِنْدَ اللَّهِ مَكْرُهُمْ وَإِنْ كانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الْجِبالُ﴾[٥٣]، حيث يقول: «والّذي يظهر أنّ زوال الجبال مجاز ضرب مثلاً لمكر قريش، وعظمه والجبال لا تزول، وهذا من باب الغلوّ والإيغال

٤٧ ــ في ضوء دراسة لآراء أبي حيّان البلاغية

٤٨ ــ البقرة٢: ٢٥٦

٤٩ــ استعارة تصريحيّة.

٥٠ ــ أندلسي، ١٤٢٠ق، ٢: ٦٢٠

٥١ ــ النحل١٦: ١٠٢

٥٢ ــ أندلسي، ١٤٢٠ق، ٦: ٥٩٤

٥٣ ــ إبراهيم١٤: ٤٦

والمبالغة في ذمّ مكرهم»(٥٤).

١٠_كيف يمكن ألاّيعرف علم البيان من يأتي بكلام جميل ورصين عــن وقــوع المسؤول عنه بعد همزة الاستفهام في آية: ﴿قُلْ أَ رَأَيْتَكُمْ إِنْ أَتاكُمْ عَذابُ اللَّهِ أَوْ أَتَــتْكُمُ السَّاعَةُ أَ غَيْرَ اللَّهِ تَدْعُونَ إِنْ كُنْتُمْ صادِقِينَ﴾(٥٥) ومقتضاها البلاغي؟! حيــث يقــول: «تقديم المفعول هنا بعد الهمزة يدلّ على الإنكار عليهم دعاء الأصنام إذ لا ينكر الدعاء إنّما ينكر أنّ الأصنام تدعى كما تقول: "أزيداً تضرب" لا تنكر الضرب ولكن تنكر أن يكون محلّه زيداً... وهذه الآية عند علماء البيان من باب استدراج المخاطب وهــو أن يلين الخطاب ويمزجه بنوع من التلطّف والتعطّف حتّى يوقع المخاطب في أمر يعترف به فتقوم الحجّة عليه، واللّه تعالى خاطب هؤلاء الكفّار بلين من القول وذكر لهم أمــراً لا ينازعون فيه وهو أنّهم كانوا إذا مسّهم الضرّ دعوا اللّه لا غيره وجواب ﴿إِنْ كُنْــتُمْ صادِقِينَ﴾ محذوف تقديره إن كنتم صادقين في دعواكم أن غير اللّه إله فهل تدعونــه لكشف ما يحلّ بكم من العذاب؟»(٥٦)

والآن نشير إلى ملاحظات بلاغيّة أخرى من قبل أبيحيّان ؛ دون أيّ شرح رعايةً لإيجاز:

إنّه يعتقد أنّ الآيات السابعة والثمانين إلى الثانية والتسعين(٥٧) من ســورة النســاء تتضمّن أنواعاً من الصنايع البلاغيّة، حيث يشير إلى: التتميم في: ﴿وَ مَنْ أَصْدَقُ مِــنَ اللَّهِ حَدِيثاً﴾ والاستفهام بمعنى الإنكار في: ﴿فَما لَكُمْ فِي الْمُنافِقِينَ﴾ وفي: ﴿أَ تُرِيــدُونَ أَنْ تَهْدُوا﴾ والطباق في: ﴿أَنْ تَهْدُوا مَنْ أَضَلَّ اللَّهُ﴾ والتجنيس المماثــل فــي: ﴿لَــوْ تَكْفُرُونَ كَما كَفَرُوا﴾، وفي: ﴿بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ﴾ وفي: ﴿أَنْ يُقاتِلُوكُمْ أَوْ يُقــاتِلُوا﴾، وفــي: ﴿أَنْ يَأْمَنُوكُمْ وَيَأْمَنُوا﴾ وفي: ﴿خَطَأً وخَطَأً﴾ والاستعارة في: ﴿بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ﴾ وفــي: ﴿حَصِرَتْ صُدُورُهُم﴾، وفي: ﴿فَإِنِ اعْتَزَلُوكُمْ فَلَمْ يُقاتِلُوكُمْ وَأَلْقَوْا إِلَيْكُمُ السَّلَم﴾ وفــي: ﴿سَبِيلاً﴾ و﴿كُلَّما رُدُّوا إِلَى الْفِتْنَةِ أُرْكِسُوا فيها فَإِنْ لَمْ يَعْتَزِلُوكُمْ﴾. والاعتراض فــي: ﴿وَلَوْ شاءَ اللَّهُ لَسَلَّطَهُمْ﴾ والتكرار في مواضع».

٥٤ ــ أندلسي، ١٤٢٠ق، ٦: ٤٥٥

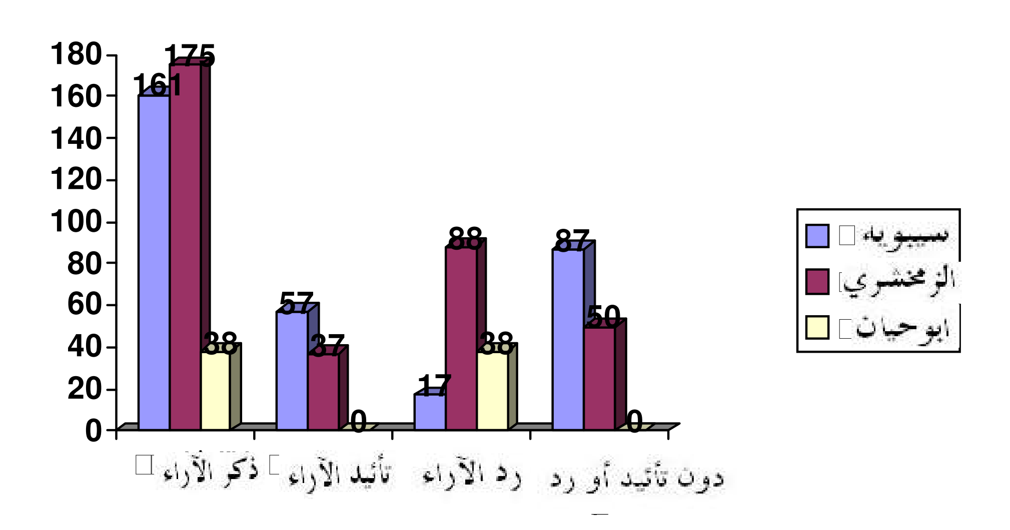
٥٥ ــ الأنعام٦: ٤٠

٥٦ ــ أندلسي، ١٤٢٠ق، ٤: ٥١١

٥٧ــ لا نأتي بالآيات المباركة بأجمعها للاختصار فعليكم أن تراجعوا إلى القرآن الكريم.

موقف ابن هشام من أبي حيان وموقفه من الآخرين

إنّ المقارنة بين موقف ابن هشام من أبي حيان وموقفه من الآخرين تدلّ دلالة واضحة على أنّه كان يقف دائماً موقفاً سلبياً تجاه أبي حيان، خلافاً لرأيه في الآخرين. فالقسم الأوّل من الجدول التالي يشير إلى كميّة ذكر اسم سيبويه، الزمخشري وأبي-حيّان في مغني اللبيب دون ابداء رأي من جانب ابن هشام في صحة آرائهم أو سقمها؛ والقسم الثاني من الجدول يبيّن كميّة تأييد آراء كلّ من هؤلاء الثلاثة من جانب ابن هشام وموقفه السلبي إزاء أبيحيّان؛ والقسم الثالث من الجدول يشير إلى كميّة ردّ آراء هؤلاء من جانب ابن هشام؛ وفي القسم الأخير نرى الآراء الّتي طرحت وما اتّخذ ابن هشام إزاءها موضعا:



كما يشاهد من الجدول أنّ ابن هشام يخالف آراء أبيحيّان وشخصيّته مخالفة شـديدة، فكلّما يذكر اسمه يقصد مخالفة آرائه وتخطئته. فلا يوجد في كتاب مغنـي اللّبيـب، رأي واحد لأبي حيان مؤيد من جانب ابن هشام أو على الأقل دون مخالفة مؤكدة منه عليه.

النتيجة

إنّ ابن هشام الأنصاري يجلّ بعض النحويين مثل سيبويه إجلالاً بليغاً، ويكون مقتصداً ومحافظاً لبعضهم الآخر في الاستحسان والردّ على آرائهم من مثل الزمخشري. ولكن ، ومن العجب، مع أنّه تعلّم لدى أبيحيّان وقرأ عليه لأنّه كان تلميذاً له، إلا أنّه ينظر إليه بنظّارة سوداء، يخطّئه دائماً ويتّهمه بأنّه لا يعرف علم البيان، وما أيّده حتى لمرّة واحدة. ولاشک في أنّ أباحيّان، ومع أنّه ليس في عداد البلاغيين، وإلا أنّ آراءه المختلفة في البلاغة؛ كما جاء قليل منها في هذه المقالة، تدلّ دلالة واضحة على أنّه كان يعرف علوم البلاغة حق المعرفة، فأجاد كما لاحظنا في تطبيقها على كثير من آيات القرآن الكريم في تفسيره "البحر المحيط". وعلى هذا فإنّ حكم ابن هشام عليه في عدم معرفته هذا العلم لا يخلو من القسوة والجور عليه.

قائمة المصادر:

١_ القرآن الكريم

٢_ ابن الأثير، ضياء الدّين، (د.ت) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة، دارالنهضة مصر للطبع والنشر.

٣_ ابن عطيّة الأندلسي، عبد الحقّ بن غالب، (١۴٢٢ق) المحرّر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، بيروت، دارالكتب العلميّة، ط١.

۴_ ابن هشام الأنصاري، (١٣٧١هـ ش) مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، قم، مطبعة مكتبة سيّد الشهداء، ط؟.

۵_ ______، (١۴١٩هـ ق) المسائل السفرية، مصر، مكتبة الثقافة الدينية، ط؟.

۶_ أبوحيّان الأندلسي، أثير الدّين، (١۴١٧هـ ق) ارتشاف الضَّرَب من لسان العرب، تحقيق وتعليق دكتر مصطفى أحمد النماس، قاهرة، المكتبة الأزهريّة للتراث، ط؟.

٧_ ______، أثير الدّين، (١۴٢٠هـ ق) البحر المحيط في التفسير، بيروت، دار الفكر، ط؟.

٨_ البغوي، حسين بن مسعود (١۴٢٠ق)، معالم التنزيل في تفسير القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١.

۹_ الجارم، علي وأمين، مصطفى (۱۴۲۴هـ ق) البلاغة الواضحة، دمشق، دار النعمان للعلوم، ط۱.

۱۰_ الجرجاني، عبد القاهر، (۱۴۲۳هـ ق) أسرار البلاغة في علم البيان، بيروت، دار الفكر، ط.۱

۱۱_حسينى دشتى، سيّد مصطفى، (۱۳۸۵هـ ش) معارف ومعاريف، دائرة المعارف جامع اسلامى، تهران، مطبعة صنعة شرق، ط۱.

۱۲_ الخطيب القزويني، أبو المعالي جلال الدين، (دون تا)، الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافيّة، بيروت.

۱۳_ درويش، محيي الدّين، (۱۴۱۵هـ ق) إعراب القرآن وبيانه، سوريه، دارالإرشاد، ط.۴

۱۴_ دعاس، أحمد عبيد، (۱۴۲۵ق) إعراب القرآن الكريم، دمشق، دارالمنير ودارالفارابي، ط۱.

۱۵_ ديباجى، سيّد ابراهيم، (۱۳۷۶ش) بداية البلاغة، تهران، سازمان سمت انتشارات مهر قم، چ.۱

۱۶_ الزمخشري، محمود، (۱۴۰۷ق)، الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط۳.

۱۷_ الشوكاني، (۱۳۴۸هـ ق)، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، قاهرة، طبع سعادت، ط؟.

۱۸_ الشيباني، محمّد بن حسن، (۱۴۱۳ق)، نهج البيان عن كشف معاني القرآن، تحقيق حسين درگاهي، دائرة المعارف الإسلامية، تهران، ط۱.

۱۹_ الصافي، محمود بن عبد الرحيم، (۱۴۱۸ق)، الجدول في إعراب القرآن، دمشق، بيروت، دارالرّشيد مؤسسة الإيمان، ط۴.

۲۰_ الصّفدي، صلاح الدّين خليل بن أيبك، (۱۳۸۹هـ ق) الوافي بالوفيات، بيروت، دارالنشر، ط؟.

۲۱_ العكبري، عبداللّه بن حسين، (دون تا)، التبيان في إعراب القرآن، عمّان، ريّاض، بيت الأفكار الدّوليّة، ط۱.

۲۲- فاتحي نژاد، عنايت اله، (۱۳۸۵) دائرة المعارف بزرگ اسلامي، ج۵.

٢٣_فاضلی، محمّد، (١٣٦٥ش)، دراسة و نقد في مسائل بلاغيّة هامّة، مشهد، چــاپ خانه دانشگاه فردوسی مشهد، ج١.

٢٤_ الكتبي، محمّد بن شاكر، (١٩٧٣م) فوات الوفيات، تحقيق دكتر إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، ط؟.

٢٥_ محمّد الأسعد، عبدالكريم، (١٤١٣هــ ق)، الوسيط في تاريخ النحــو العربــي، رياض، دار الشفوف، ط.١

٢٦_ الميداني، عبد الرحمان حسن حبنّكة، (١٤١۶هــ ق)، البلاغة العربيّــة أسســها وعلومها وفنونها، دمشق دارالقلم، بيروت دار الشافيّة، ط١.

٢٧- ميرلوحي، سيد علي، واحمدی، محمد نبي، (١٣٨٨)، مكانة النحويين في كتاب مغني اللبيب، مجلة "الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها" ع١١.

٢٨_هاشمی، احمد، (١٣۶٨ش)، جواهر البلاغة، قم، مؤسّسه مطبوعات دينی، ج٣.

الظواهر الصوتية عند سيبويه

د. إبراهيم محمّد البب*

الملخّص

يتناول هذا البحث عدداً من الظّواهر الصّوتيّة الّتي وقف عليها سيبويه في الكتاب، وهي ظواهر تتأرجح بين الصّوت والسّياق، إلاّ أنّ تصنيفها صوتيّاً أقرب من تصنيفها سياقيّاً. وتضم الظّواهر التّالية:

ظاهرة الوقف: وقد بيّنّا فيه أسسه، وقوانينه، وقواعده، وأنواعه عند سيبويه. سواءٌ أكان ذلك بزيادة حرف أم بغير زيادة؛ ومع أحرف العلّة أم مع غيرها من الأحرف الصّامتة.

ظاهرة الإمالة: وقد تمّ تصنيفها بناءً على معطيات سيبويه إلى: مطّردة وشاذّة. ثمّ بيّنّا مواضعها في الكلام وصلتها بحروف العلّة من جهة، وبحرف الرّاء في العربيّة من جهة أخرى. وقد خصصناه بالحديث لأنّه تمتنع معه الإمالة في مواضع، وتطّرد معه في مواضع أخرى، وذلك وفقاً لقوانين صوتيّة محدّدة في الكتاب.

ظاهرتا الإعلال والإبدال: وهما من الظّواهر الصّوتيّة المهمّة في تراثنا اللغويّ نحويّاً كان أم غير نحويّ. وقد وقفنا فيهما على أنواع الإعلال المختصّ بأحرف العلّة (الألف , والواو، والياء). ثمّ وضّحنا الفرق بينه وبين الإبدال الّذي تعدّدت حروفه، واختلفت أشكاله عند سيبويه.

ظاهرتا المماثلة والمخالفة: وهما ظاهرتان صوتيّتان لهما أسسهما وقوانينهما الخاصّة. ولكنّ سيبويه لم يفرد لأيٍّ منهما عنواناً خاصّاً، وإنّما درسهما تحت عنوان الإبدال. فتناول المماثلة الكلّيّة والجزئيّة كلاًّ بنوعيه: التّقدّميّ والرجعيّ. كما تناول المخالفة، والفرق بينها وبين المماثلة، فرأى أنّ ما تماثل من الحروف هو أكثر بكثير ممّا تخالف منها في الكلمة الواحدة.

وأخيراً بيّنّا في الخاتمة مجموعة من النتائج الّتي توصّل إليها البحث.

كلمات مفتاحيّة: الأصوات، الظّواهر الصّوتيّة، سيبويه .

المقدّمة:

يعدُّ كتاب سيبويه المصدر الأوّل للباحثين اللغويين والمرجع الفصل في قضايا

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سورية.

العربيّة بشكل عام. وهو أيضاً مكتبةٌ لغويّة شاملة. ضمَّ إلى جانب النّحو والصّرف كثيراً من المسائل المتعلّقة بالشّعر، والأمثال، واللهجات، والأصوات وغيرها. وقد تناول مؤلّفُهُ جُلَّ قضاياه تناولاً وصفيّاً دقيقاً، إذ كان يذكر القضيّة ثمّ يبيّن كيف تُعاملُ رسماً ولفظاً، من خلال الإكثار من الأمثلة الّتي تساعد على فهم ما يريده. ولم يكن الّذين جاؤوا بعده مختلفين عنه كثيراً في تناولهم للنّحو والصّرف. لأنّ جلّهم بقي يدور في فلكه شارحاً عبارته كما هي حيناً، ومضيفاً إليها ما يُعين على إيضاحها حيناً آخر. ولكنّ مدار الخلاف بينه وبينهم يكمن في قضايا اللغة، ولاسيّما الظّواهر الصّوتيّة منها. فقد تناولها تناولاً بعيداً عن التّبويب أو المنهج في جلّ أماكنه .فجاءت مبثوثة متناثرة تحت عناوينها حينا، وتحت عناوين مختلفة حيناً آخر. ولا غرابة في ذلك، لأنّ الكتاب كما هو معروف يفتقر إلى منهجٍ تصنيفيٍّ يعين القارئ على الوصول إلى ما يريده. وسيقف البحث عند تلك الظّواهر المتناثرة، محاولاً رصدها وتبويبها وتقعيدها تقعيداً منسجما مع دارسيها المعاصرين. مجملاً هذا الوقوف عند الظّواهر التّالية: الوقف، والإمالة، والإعلال، والإبدال، والمخالفة، والمماثلة. تلك الظّواهر الّتي لم تحظَ كثيراً باهتمام الباحثين.

منهج البحث:

من يقرأ كتاب سيبويه يدرك من الصّفحات الأولى أنّ لبساً ما يعتريه، ولا سيّما الظّواهر الصّوتية فيه. ولا يعود هذا اللبس إلى حجم المادّة ووفرتها، وإنّما إلى التّصنيف والمنهج والتّبويب والتّرتيب. فمنهج الكتاب يبقى لُغزاً عصيّاً على الإدراك، ومصطلحاته عسيرة المنال مفتوحة الدّلالة. فأحياناً يصرّح بالظّاهرة الصّوتيّة، وأحياناً يتركها على إطلاقها. لكنّ ظواهره متنوعة اللهجات، متعدّدة التّمثيل. وبناء على المادّة المدروسة فسوف يكون المنهج الوصفيّ هو المتوخّى. محاولين في بحثنا تصنيف المادّة، وتبويبها، وإدراجها ضمن قواعد ميسّرة تمكّن من العودة إليها والإفادة منها. ونظراً لطبيعة المادة في الكتاب فإنّ الإحالات ستكون أحياناً إجماليّة، لأنّ سيبويه كان يستطرد كثيراً في كلامه. إذ كان يتحدّث عنها في مكانٍ ما، وتحت عنوانٍ محدّد؛ ثمّ

يعود إلى الحديث عنها في مكان آخر لا صلة لعنوانه بها. وقد يتحدّث عن حرفٍ ما في أبواب مختلفة، ومواضع متباينة.

أولاً – ظاهرة الوقف :

يقع المقطع الأخير من المصرع، أو من البيت الشعري، أو من الجملة النثرية، أو من جزء منها موقعاً خاصاً يدعى "الوقف". وهو مما يشترك فيه الاسم والفعل والحرف[١]. وقد درس سيبويه هذه الظاهرة دراسة مطوّلة ومتشعبة، وجعلها ضمن دراساته الصوتية والصرفيّة والنّحوية خالية من التبويب والترتيب، فجاءت في أجزاء الكتاب في الأبواب التي عقدها لهذه الظاهرة، وفي أبواب أخرى، ليس المقصود منها شيئاً من الوقف. ويمكن أن نميز نوعين من الوقف عنده:

أ ــ الوقف بزيادة صوت :

١ــ زيادة الهاء: تزاد الهاء التي يسميها سيبويه "هاء السكت" في آخر الكلمة عند الوقف، ويُراد من هذه الزيادة إثبات حركة الحرف المتحرك في آخر الكلمة.

ويكون ذلك في الفعل المعتل الآخر، نحو: ارمِهْ، ولم يغزُهْ، واخشَهْ، ولم يقضِهْ، وفي اللفيف المفروق، نحو: إن تَعِ أعِهْ، ولا تَعِهْ؛ وذلك لذهاب حرفين منه. وقد تبدل حركة عين الفعل فتقلب كسرة، نحو: ادعِهْ من دعا يدعو؛ وذلك لتوهم بعض العرب أن حركة العين ساكنة في موضع الجزم، وهي لغة رديئة وغلط[٢].

وتزاد الهاء أيضاً بعد نون المثنى والجمع والتوكيد، نحو: هما ضاربانِهْ، وهم قاتلونَهْ، وضربتُنَّهْ، وذهبتُنَّهْ؛ كي لا يلتقي ساكنان عند الوقف. وتزاد بعد الميم في قولهم: ثُمَّهْ، وهَلُمَّهْ. كما تزاد فيما انتهى بحرف قبله ساكن، نحو: كيْفَهْ، وليْتَهْ، ولعلَّهْ، وانطلقْتُهْ في: انطلقت، وإنَّه في: إنَّ[٣].

وتزاد الهاء لبيان حركة الحرف الأخير وإن تحرك ما قبله، نحو: هذا غلامِيَهْ، وجاء

١ــ انظر شرح المفصّل لابن يعيش، عالم الكتب بيروت، مكتبة المتنبّي القاهرة، ٩: ٦٧ .

٢ــ انظر: الكتاب لسيبويه، تحقيق عبد السّلام هارون، عالم الكتب بيروت، ٤: ١٥٩، ١٦٠ وهذه الهاءات للوقف وليست ضمائر.

٣ــ نفسه ٤: ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦.

من بعديَهْ، وإنَّهُ ضربَنِيَهْ، وهِيَهْ في هي، وهوَهْ في هوَ، وخذه بِحِكْمِكَهْ .

وتزاد الهاء لتدل على حرف محذوف، نحو علامَهْ، وفيمَهْ، ولِمَهْ، وبِمَهْ، وحتّامَهْ؛ في: علامَ وفيمَ ولِمَ وبِمَ وحتامَ الاستفهامية(٤).

وتزاد الهاء بعد الألف الخفيّة لبيانها، نحو هؤلاه، وهناه. وبعد ألف الندبة ويائها وواوها؛ لأن ذلك موضع تصويت وتبيين كما يقول سيبويه، نحو: يا غلاماهْ، وواغلامَهُوهْ(٥).

وتزاد في الوقف على المنادى المرخم لتدل على المحذوف، كالترخيم في: يا سَلَمَهْ، ويا طلحَهْ(٦). والترخيم في خمسة عشر، إذ نبيّن الهاء في الوقف فنقول يا خمسَهْ (٧).

وقد تكون هذه الهاء بدلاً من التاء التي تلحق الاسم للتأنيث؛ فإن وصل هذا الاسم كانت علامة التأنيث فيه التاء، وإن وُقِفَ عليه لحقته الهاء، نحو: هذه تمرَهْ وطلحَهْ. أما إذا لم تكن التاء للتأنيث فإنه لا يوقف بالهاء، كالتاء الملحقة في أخت وبنت(٨).

٢ــ **الوقف بزيادة غير الهاء** : ويكون بزيادة الألف في حالة النصب في الوقف على التنوين، كي لا يلتبس التنوين بالنون، نحو: رأيت زيدا (٩)، وكزيادتها في نحو قول العرب: حيَّهلا في حيَّهل، فإذا وصلوا قالوا: حيّهل بعُمَرَ(١٠). ويكون أيضاً بمد الحركة وإشباعها كقولهم: أنا، إذ الأصل كما يرى سيبويه هو "أنَ"(١١).

ومن العرب من يلحق السين بضمير الكاف المتصل الذي يدل على المؤنث، فيقول: أعطيتُكِسْ، وأكرمُكِسْ، في الوقف على أعطيتكِ وأُكرمُك، وبعضهم يُلحق الشين، فيقول: أعطيتكشْ، وأكرمكشْ في أعطيتك وأكرمك. وهناك من يُلحق بهذه الكاف ألفاً

٤ــ نفسه ٤: ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦.

٥ــ الكتاب ٤: ١٦٥ – ١٦٦ .

٦ــ انظر: الكتاب ٢: ٢٤٢ .

٧ــ نفسه ٢: ٢٦٨.

٨ــ الكتاب ١٦٦:٤.

٩ ــ الكتاب ١٦٦:٤.

١٠ــ نفسه، ١٦٣:٤ــ١٦٤.

١١ ــ نفسه .

في المذكر، وياء في المؤنث؛ وذلك إذا وقعت بعد هذه الكاف هاء الإضمار، فيقول: أُعْطِيكاهُ، وأُعطيكاها في الوقف على أُعْطِيكَهُ وأُعْطِيكها، وأُعْطِيكيها، وأُعْطِيكيه في الوقف على أُعطيكِها وأُعطيكِهُ. ويروي سيبويه عن الخليل أن هناك من يقول: ضَرَبْتِيِهِ في ضربْتِهِ، وهو قليل[١٢].

ب ــ الوقف بغير زيادة :

١ــ الوقف على آخر الكلمة المتحركة في الوصل[١٣]: ويكون ذلك بأربعة أوجه:

أــ الإشمام: "... وهو تهيئة العضو للنطق بالضم من غير تصويت، وذلك بأن تَضُمَّ شفتيك بعد الإسكان، وتدع بينهما بعض الانفراج ليخرج منه النفس، فيراهما المخاطب مضمومتين ..."[١٤]، فيعلم أن المراد بضمهما هو الحركة. وعلامته نقطة فوق الحرف، نحو: هذا خالدْ، وهذا فرجْ، وهو يجعلْ، ولا يكون الإشمام إلا في المرفوع بالضمّ، أما النصب والجر فلا إشمام فيهما.

ب ــ الرّوم: وهو صوت ضعيف نروم به الحركة، ونختلسها اختلاساً، ولا نُتِمُّها. وعلامته خطّ بين يدي الحرف[١٥]، ويكون في الرفع والنصب والجر، نحو: هذا عُمَرْ~، ورأيت الحارثْ~، ومررت بخالدْ.

ت ــ التّسكين أو عدم الإشمام: وهو الذي يسمّيه سيبويه ما أُجري مجرى الساكن والمجزوم، وهو الأصل في الوقف والأغلب والأكثر استخداماً. والمراد به سلب حركة الحرف، وعلامته خاء فوق الحرف الذي نقف عليه[١٦]. ويكون في الرفع والنصب والجر، نحو: هو يجعلْ ، ورأيت الحارثْ ، ومررت بخالدْ.

ث ــ التضعيف: ويُراد بِهِ تضعيف الحرف الموقوف عليه؛ بزيادته حرفاً مثله، فيصير كالإدغام. وهذا التضعيف من زيادات الوقف؛ لأنه يُحرّك عند وصل

١٢ ـ انظر: الكتاب ٤:١٩٩ــ٢٠٠.

١٣ ـ انظر: الكتاب ٤:١٦٨ــ١٧٢. والمقصود بذلك الوقف على الحرف الذي يحمل حركة إعرابية .

١٤ ـ شرح المفصل، ٩:٦٧.

١٥ ـ نفسه، ٩:٦٧ــ٦٨.

١٦ ـ نفسه .

الكلام[١٧]. وعلامته الشين فوق الحرف المضعف، ويكون في الرفع والنصب والجر، نحو: هذا فرجْ ، ورأيت أحمدْ ، ومررت بخالدْ ، ولا يقع التضعيف فيما كان قبله حرفٌ ساكن، نحو: عَمْرٍو، وزيْدٍ.

وقد جعل سيبويه الخاء لما أُجري مُجرى الساكن أو المجزوم؛ لأنها أول كلمة خفيف، فدلّ بها على السكون لأنه تخفيف، وجعل حرف الشين للتضعيف؛ لأنه أول كلمة شديد، فدل به عليه لأنه مشدد، وجعل النقطة للإشمام، والخط للروم؛ لأنّ الإشمام أضعف من الروم والنقطة أنقص من الخط[١٨]. وأظنّ أنّ هذه الحروف الّتي جُعِلَت ضوابط فوق الحرف دليل على كميّة الهواء المحبوس في الرّئتين.

٢ــ **الوقف على الهمزة:** إذا كان الحرف مهموزاً مسبوقاً بساكن وُقِفَ عليه بالإشمام أو بالروم أو بالسكون والجزم، نحو: هو الخبْ ءْ والخب ءْ˜ والخب ءْ. ويوقف عليه أيضاً بإلقاء حركة الهمزة على الساكن قبلها، نحو: هو الوثُؤْ، ومِنَ الوثِئْ، ورأيت الوثَأْ، وهو البُطُؤْ، ومِنَ البُطِئْ، ورأيت البُطَأْ[١٩]. وبعض العرب يحذف الهمزة في الوقف ولا يحققها؛ بل يجعلها واواً أو ياءً أو ألفاً، نحو: هذا هو الكَلَو، ورأيت الكلاَ، ومن الكَلَي[٢٠]. والوقف على الهمزة ممّا يحمل حركة إعرابيّة.

٣ــ **الوقف بنقل الحركة:** ويكون فيما حمل حركة إعرابية وفي غيره: فإذا كان قبل آخر حرف في الكلمة حرفٌ ساكن نقلنا حركة الحرف الأخير إليه وسكّنّاه، كي لا يلتقي ساكنان، ويكون ذلك في الرّفع والجرّ فقط، نحو: هذا بَكُرْ، ومِن بَكِرْ، ولا يكون في المنصوب، إذ لم يقولوا: رأيت البَكَرْ[٢١]. وقد يكون هذا النقل بإتباع الحركة، كقولهم: هذا عِدِلْ وفِسِلْ في "عِدْلٌ وفِسْلٌ"، أتبعوا حركة الحرف قبل الأخير (دْ، سْ) حركة الحرف الأول(عِ، فـِ)؛ لأنّه ليس في كلامهم فِعُل. وكذلك قالوا مِنَ البُطُؤ لأنه

---

١٧ ــ نفسه .

١٨ــ انظر: شرح المفصل ٩: ٦٧، ٦٨ ...

١٩ــ انظر: الكتاب ٤:١٧٧ .

٢٠ــ نفسه ٤: ١٧٩

٢١ــ الكتاب ٤: ١٧٣

ليس في الأسماء وزن فُعِل، وقياس ذلك كله: هذا عِدُلْ، وفِسُلْ، ومِنَ البُطِئ[٢٢].

ومما يوقف عليه بنقل الحركة باب سمّاه سيبويه "باب الساكن، الذي تحركه في الوقف، إذا كان بعده هاء المذكر، الذي هو علامة الإضمار، ليكون أبين لها كما أردت ذلك في الهمزة "[٢٣]، نحو: ضَرَبَتُهْ، واضربُهْ، وقَدُهْ، ومِنُهْ في ضَرَبَتْهُ، واضرِبْهُ، وقَدْهُ، ومِنْهُ. حيث حُرِّك الساكن بإلقاء حركة الهاء عليه. ويقول بعض بني عدي في ضَرَبَتْهُ وأخذَتْهُ: قد ضَرَبَتِهْ، وأَخَذَتِهْ، بتسكين الهاء وتحريك ما قبلها كي لا يلتقي ساكنان.

٤ــ الوقف على حروف المد واللين إن كانت حروف إعراب أو لم تكن :

إن الواو والياء والألف حروف غير مهموسة، ومخارجها متسعة لهواء الصوت، فلا يصحّ أن نضمَّها بالشفة أو اللسان أو الحلق بل نجعل الصوت يهوي معها حتى ينقطع آخره في مخرج الهمزة .

ولكنّ هذه الحروف ليست على استقرارها واطّرادها بهذا الشكل لدى جميع العرب، فقد يوقف عليها بإبدال حرف منها مكان آخر كقولهم في أفعى: هذه أفعَيْ، وفي حبلى: هذه حُبْلَيْ، وهي لغة قليلة الاستعمال تكلّمت بها قبيلتا فزارة وقيس، والصواب فيها كما يرى سيبويه أن تترك الألف في الوقف ولا تبدلها ياءً، وبعض العرب يقول أَفْعَو بإبدالها واواً لأنها أبين من الياء[٢٤].

وهناك من يجعل الجيم مكان الياء في الوقف؛ لأن الياء حرف خَفيّ، والجيم حرف أبين منه، نحو: هذا تميمجّ في تميميّ، وعلجّ في عليّ [٢٥]، وسَعْدِجّ في سَعْدِيّ[٢٦].

وتحذف من آخر الأسماء ــ عند الوقف ــ الياء المحذوفة في الوصل، نحو: هذا قاضْ وغازْ في قاضٍ وغازٍ. وتحذف الــياء أيضاً في الفواصل والقوافي[٢٧]، كقوله

٢٢ــ نفسه ٤: ١٧٣، ١٧٧.

٢٣ــ نفسه ٤: ١٧٩. وانظر أيضاً ص١٨٠ ،١٨١.

٢٤ــ انظر: الكتاب، ٤:١٨١، ١٨٢.

٢٥ــ نفسه ٤: ١٨٢ .

٢٦ــ نفسه، ٢:٤٢٢.

٢٧ــ انظر: الكتاب : ٤:١٨٥ .

تعالى:«وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ»[٢٨]، و«مَا كُنَّا نَبْغِ»[٢٩]، و«يَوْمَ التَّنَادِ»[٣٠]. والمقصود بالفواصل رؤوس الآيات، ومقاطع الكلام .

وتحذف الياء أيضاً إذا لم تكن محذوفة في الوصل ولا يلحق بها التنوين، نحو: هذا غلامْ في غلامي، وقد أسقان في أسقاني عند الوقف[٣١]. وترك الحذف في كل هذا أكثر قياساً واطراداً .

ولا تحذف هذه الياء إذا كانت في اسم منقوص منصوب أو في فعل نحو رأيت قاضياً، ولا أقضي، وهو يغزو، ويرمي، ولكنهم قالوا لا أدْرِ بالحذف عند الوقف؛ لأنّه كثر في كلامهم[٣٢].

ويمتنع حذف هذه الياء إذا كان قبلها ساكن، نحو: هذا قاضيَّ، وهذان غلامايَ، ورأيت غُلامَيَّ، وإذا لم تكن في الوقف نحو: هذا غلامِيَ فاعلم. ولا تحذف الألف التي تذهب في الوصل نحو: رُضَا، ونُهَا[٣٣].

٥ــ الوقف على بعض الحروف الخاصة [٣٤]:

وهي حروف القلقلة، والحروف المهموسة، والحروف المشربة كما يسميها سيبويه. ويكون الوقف عليها إما بالضغط، وإما بالنفخة. أما الضغط فيكون مع حروف القلقلة (ق، ط، ب، ج، د) فالوقوف معها لا يكون إلا بالصُّويت لشدة ضغط الحرف، نحو: الحِذْقْ. وأما النفخة فتكون مع الحروف المهموسة كلِّها، ومع الحروف (ز، ظ، ذ، ض) المشربة. فإذا وقفنا عندها خرجت معها نفخة، ولم تُضْغَط كالحروف السابقة، وينسل آخر الصوت من بين الثنايا فيجد منفذاً له نحو: هذا نَشُزْ، وهذا خَفُضْ.

وهناك حروف لا يسمع معها التصويت، ولا تجد منفذاً لها من بين الثنايا، وهي

٢٨ــ الفجر ٤

٢٩ــ الكهف ٦٤

٣٠ــ غافر ٣٢

٣١ نفسه ٤: ١٨٦.

٣٢ــ نفسه ٤: ١٨٤ .

٣٣ــ انظر: الكتاب : ٤: ١٨٧ .

٣٤ــ انظر: الكتاب ٤:١٧٤ وما بعدها .

(ل، ن، م، ع، غ، ء). ويقول فيها سيبويه: "ومنها حروف مُشربة لا تسمع بعدها في الوقف شيئاً مما ذكرنا؛ لأنها لم تُضْغَط ضغط القاف، ولا تجد منفذاً كما وُجِدَ في الحروف الأربعة ..."(٣٥).

٦ــ الوقف بإبدال حرف مكان آخر :

ويُفهم هذا النوع من الوقف؛ من الباب الذي سمّاه سيبويه: "هذا باب الكاف التي هي علامة المضمر"(٣٦) فالكاف التي هي ضمير متصل مكسورة في المؤنث ومفتوحة في المذكر، نحو: رأيتكِ ورأيتكَ.

ولكن بعض تميم وأسد يجعل مكان الكاف في المؤنث شيئاً للبيان والوقف؛ لأن هذه الكاف تسكن عند الوقف، فأرادوا بيانها كي لا يلتبس المذكر بالمؤنث، وفصلوا بينهما بالشين كما فصلوا بالنون، عند قولهم: ذهبوا، وذهبْنَ، وجعلوا مكان الكاف المهموسة حرفاً مهموساً مثلها هو الشين؛ لأنه أقرب ما يشبهها، فقالوا: إنَّشِ ذاهبةٌ، ومالش ذاهبةً، في إنك ذاهبة، ومالك ذاهبة .

٧ــ الوقف على نون التوكيد:(٣٧)

النون الخفيفة: إذا كان ما قبلها مفتوحاً نجعل مكانها ألفاً، نحو: اضرِبَا في اضرِبَنْ (الأمر من المفرد) أما إذا كان ما قبلها مكسوراً أو مضموماً فلا نجعل مكانها ياءً ولا واواً في الوقف، نحو: اخشَيْ، واخشَوْا، ونحن نقصد النون الخفيفة. ولكن يونس يذهب إلى زيادة الياء والواو بدلاً منها فيقول: اخشَيِيْ، واخشَوُوا. وإذا وقعت في فعل مضارع مرفوع تحذف وتحلّ محلّها نون الرفع الّتي يوقف عليها بالسّكون، نحو: تضربينْ، وهل تضربونْ، وهل تضربانْ، ولا تقول: هل تضربونا (في الوقف) .

النون الثقيلة: لا تتغير في الوقف، وتبقى الألف التي قبلها في فعل الاثنين، نحو: لا تفعلانِّ ذلك.

٣٥ــ نفسه ٤:١٧٥ والمقصود بالحروف الأربعة هي الحروف المشربة .

٣٦ــ انظر: الكتاب، ٤:١٩٩.

٣٧ــ انظر: نفسه .٣:٥٢١ــ٥٢٧.

٨ــ الوقف على قوافي الشعر:

ومما يتّصل بظاهرة الوقف ما درسه سيبويه تحت عنوان " هذا باب وجوه القوافي في الإنشاد"[٣٨]، وهو يريد بذلك نوعاً من أنواع الوقف سمّاه بالتّرنُّم. ويمكن دراسة الوقف هنا من النّاحيتين التّاليتين:

الأولى: الإنشاد مع الترنُّم: ويراد به مَدّ الصوت، وإشباع الحركة وإلحاق الألف والياء والواو بما يُنوّن وما لا ينوّن. وتُلحق هذه المدّة بحروف الروي؛ لأن الشعر وضع للغناء والترنم، فمما ذكره سيبويه من المنوّن الذي مدّوا صوته، قول امرئ القيس :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلي　　　بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

وقول يزيد بن الطثريَّة :

فَبِتْنا تَحيدُ الوَحْشُ عنَّا كأننا　　　قتيلان لم يَعلمْ لنا الناسُ مَصرعا

وقول الأعشى :

هريرةَ ودِّعْها وإنْ لامَ لائِمو　　　غداةَ غدٍ أم أنت للبين واجمُ

فقد مُدّ الصوت في "منزلٍ" إلى "منزلي"، وفي "مصرعاً" إلى "مصرعا"، وفي "لائمٌ" إلى "لائمو"؛ للترنم في الإنشاد.

ومما هو غير منون، ومُدّ صوتُه؛ قول جرير :

أقلّي اللومَ عاذلَ والعِتابا　　　وقولي إنْ أصبتُ لقد أصابا

وقوله أيضاً :

متى كانَ الخِيامُ بذي طلوحٍ　　　سُقيتِ الغيثَ أيتها الخيامو

وقوله كذلك :

أَيْهاتَ منزلُنا بنَعفِ سُوَيْقةٍ　　　كانت مباركةً مِن الأيامي

فالأصل فيها: "العتابَ "، و"الخيامُ" و"الأيامِ".

الثانية: الإنشاد مع عدم الترنم: والعرب على خلاف فيه :

فالحجازيون يتركون هذه القوافي – منونة وغير منونة – كما هي في الترنم، وقسم من بني تميم يبدلون مكان المَدَّة نوناً، كقول رؤبة :

٣٨ــ انظر الكتاب ٤:٢٠٤ــ٢١٦.

يا أبتا علَّك أو عَساكَنْ

وقول العجاج :

يا صاحِ ما هاجَ الدُّموعَ الذّرّفَنْ

وقوله :

مِن طللٍ كالأَتحَمي أنْهَجَنْ

ومن العرب فريق ثالث، أجروا القوافي مُجرى الكلام النثري، فلم يترنموا، وتركوا المدَّة، ووقفوا على السكون في قول جرير: "أقلّي اللومَ عاذلَ والعِتابْ"، "بالسكون"، وقول الأخطل:

دَعِ المُغَمّرَ لا تسْألْ بمصرعِهِ واسألْ بمَصْقَلَةَ البَكْرِيِّ ما فَعَلْ

بحذف الألف من "فَعَلا" لأنه لم يرد الترنم ولا مدّ الصوت .

كما وقفوا على حذف لام القافية: إذا كانت ياءً أو واواً، وحرف الروي قبلهما. كقول زهير :

وأراكَ تَفْرِي ما خَلَقْتَ وبعـــ ــضُ القومِ يخلُقُ ثم لا يَفْرْ

وهو يريد: لا يفري .

وكذلك يغزو، فلو كانت قافية لجاز فيها الحذف عند الوقف، ولقيل: يَغْزْ. أما إذا كانت اللام ألفاً فلا تحذف نحو: يخشَى، ويرضَى .

وتحذف واو الجماعة إذا لم يُرَدِ الترنم، كقول تميم بن مُقبل :

لا يُبعِدُ اللهُ أصحاباً تركْتُهُمُ لم أدْرِ بعْدَ غداةِ البَيْنِ ما صنَعْ

يريد: صنعوا. وقوله :

طافت بأَعْلاقِهِ خَوْدٌ يمانيةٌ تدعُو العرانِينَ مِن بكْرٍ وما جَمَعْ

يريد: جمعوا. وتحذف الياء أيضاً في غير الترنُّم، كقول عنترة العبسي :

يا دار عبلة بالجواء تكلَّمْ وعِمِي صباحاً دارَ عبلةَ واسْلَمي

يريد: تكلّمي .

وإذا كانت القافية ساكنة، واحتاجوا لتحريكها في الوصل؛ حركوها بالكسر، كقول امرئ القيس :

أغَرّكِ مِنّي أنَّ حبَّكِ قاتلي وأنَّكِ مهما تأمُرِي القلبَ يفعَلِ

وقول طرفة :

متى تأتِنا نَصبَحكَ كأساً رَوِيَّةً وإن كُنْتَ عنها غانياً فاغْنَ وازْدَدِ

وتمدّ الحركة بإشباعها إذا لم يكن وقف. كقول بعض العرب قالا في: قالَ، إذا لم يُرِد أن يقطع كلامه، ويقولو في: يقول، ومِنَ العامِي في: مِنَ العامِ .

وقد يوقف على القافية بإثقال الكلمة وتضعيفها، نحو: سبسبَّا وكلكلاّ في: السبسب والكلكل، وقال رؤبة: ضَخْمٌ يُحِبُّ الخُلُقَ الأضْخَمَّا (٣٩) في : "الأضخم"

وقال منظور بن مَرثِد الفقعسيّ الأسديّ: ببازلٍ وَجناءَ أو عَيهَلِّ (٤٠) في: "عَيْهَلِ".

ثانياً ــ ظاهرة الإمالة :

الإمالة مصدر للفعل أمال يُميل، والميل الانحراف عن القصد. وهي في اللغة "...عُدولٌ بالألف عن استوائه، وجنوح به إلى الياء، فيصير مخرجه بين مخرج الألف المفخّمة وبين مخرج الياء، وبحسب قرب ذلك الموضع من الياء تكون شدة الإمالة، وبحسب بعده تكون خفّتها، والتفخيم هو الأصل، والإمالة طارئة ..."(٤١).

وقد درس سيبويه هذه الظاهرة، وجعلها عماداً لدراساته الصوتية والصرفية، ولكن دراسته لها كانت تفصيلاً في اختلاف اللهجات في الألف الممالة، لا تعقيداً أو تبويباً لها. فهو يرى أن العرب مختلفون في الإمالة، فمنهم من أمال، وهم تميم وأسد وقيس وعامة أهل نجد، ومنهم من لم يُمِلْ إلا في مواضع قليلة، وهم أهل الحجاز، ومنهم من يميل في موضع، ولا يميل في آخر. ويمكن تصنيف موقفه من الإمالة على النحو التالي :

١ــ **الإمالة المطردة** : ويمكن أن ندعوها قياسية، وتحدث عنها سيبويه في بابين اثنين: الأول "باب ما تمال فيه الألفات"(٤٢)، والثاني "باب من إمالة الألف، يميلها فيه ناس من العرب كثير"(٤٣). ففي الباب الأول يتحدث عن الإمالة حديثاً مطولاً ومتشعباً، يغلب

٣٩ــ انظر: الكتاب ٤:٢٩.

٤٠ــ انظر: الكتاب ٤:١٧٠.

٤١ــ شرح المفصل ٩:٥٤. وسوف نرمز لصوت الإمالة بكسرة تحت الحرف الواقع قبل الحرف المُمال.

٤٢ــ الكتاب، ٤:١١٧ .

٤٣ــ نفسه ٤: ١٢٣.

عليه الاستطراد وعدم التبويب، ويمكن إجمال قواعده في هذا الباب عن الإمالة على النحو التالي :

ــ تمال الألف إذا كان بعدها حرف حُرِّكَ بالكسرة، نحو: عِابِد، وعِالِم، ومساِجِد .

ــ وتمال الألف إذا كان الحرف الأول من الكلمة مكسوراً، وفُصِل بينه وبين الألف بحرف واحد فقط، نحو :عِمِاد.

ــ وتمال الألف إذا كان بين أول حرف من الكلمة وبين الألف حرفان، الأول منهما ساكن، نحو: سِرْبِال، وشِمْلِال، وكَيِّال، وشَيِبان، وعَيلِان، وغَيلِان، وعَجْلِانك .

ــ وتمال فيما انتهى بياء أو واو وكان مفتوح العين، نحو: مَعْدِيّ، ومسنيّ، والعُصيّ، ودعِا (٤٤).

ــ وتمال فيما لحقته ألف زائدة للتأنيث أو غيره، نحو: حُبلِى، ومعزِى، والضُّحِى .

ــ وتمال فيما كانت عينه ياءً أو واواً لدى بعض أهل الحجاز؛ إذ قرأ بعضهم: صِار، وخِاف .

ــ وتمال في وزن فاعل، نحو: كِاتب، وسِاجد، ومِاشٍ، ودِاعٍ، وقد شُبّه به لدى بعض العرب: مررت ببِابه، وأخذت من مِاله.

ويتحدث في الباب الثاني عن الإمالة لدى الكثير من العرب، فقد تقع في الضميرين (ها، نا) المتصلين بالمضارع، نحو: يريد أن يضربهِا، ويريد أن ينزعهِا، أو المتصلين بغير الفعل من أسماءٍ وحروف، نحو: من مضربِهِا، وبهِا، وبنِا. وهذه الإمالة مقصورة على ما اتصل بالمنصوب أو المجرور، أما الضمير المتصل بالمرفوع فلا إمالة فيه، نحو: مضربُها ويكيلُها .

وقد تقع الإمالة في الكلمة الواحدة إذا كان فيها ياء وبعدها حرف واحد ثم الألف، نحو: يدِا، أو كان فيها حرف مكسور، فَصلَ بينه وبين الألف حرف آخر، نحو: عِدِا، وذِهِا، من "ذه". وهذه الإمالة كما سبق أن أشرنا ليست مطردة عند العرب، فبعضهم يميل وبعضهم يترك الإمالة. وقد عبر سيبويه عن ذلك بقوله: "واعلم أنَّهُ ليس كُلّ من أمال الألفات وافق غيره من العرب ممّن يُميل، ولكنه قد يخالِف كُلُّ واحدٍ من الفريقين

٤٤ــ الأصل في الياء المشددة ألف وياء؛ أي: مَعدايٌ، ومسنايٌ، وعُصايٌ. أُميلت الألف فقلبت ياءً وأدغمت في الياء الثانية انظر الكتاب ١١٨:٤ــ١١٩.

صاحبه، فينصبُ بعضٌ ما يُميلُ صاحبُه ، ويُميل بعضٌ ما ينصب صاحبُه..."[٤٥] والمقصود بالاطراد الذي ذكرناه في العنوان هو الاطراد أو القياس عند من يميل فقط.

٢ــ **الإمالة الشاذة:** وعقد لها سيبويه باباً سمّاه "باب ما أُميل على غير قياس وإنما هو شاذ"[٤٦]، وذلك نحو: الحجّاج إذا كان اسماً للرجل، حيث أمالته العرب لأنّ الإمالة كثيرة لديهم، وكذلك: النّاس وهذا بِاب ومِال ....

٣ــ امتناع الإمالة [٤٧]:

١ــ **هناك أحرف سبعة تمتنع الإمالة معها** هي: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والغين، والقاف، والخاء. وسبب منع الإمالة معها أنها حروف مستعليةٌ تميلُ إلى الحنك الأعلى، وكل من يميل الألف معها لا يؤخذ بعربيته على حد تعبير سيبويه. ويمكن إجمال قاعدة هذه الأحرف فيما يلي:

أــ مجيئُها بعد الألف: إذا أتى حرف منها بعد الألف امتنعت الإمالة، نحو: عاصم، وعاضد، وعاطس، وعاظل، وواغل، وناقد، وناخل .وإذا أتى حرف منها بعد الألف مفصولاً عنه بحرف امتنعت إمالته أيضاً، نحو: نافخ، ونابغ، ونافق، وشاحط، وناهض، وناشط؛ أو إذا كان مفصولاً عنه بحرفين نحو: مناشيط، ومنافيخ، ومعاليق، ومقاريض، ومواعيظ، ومباليغ ...

ب ــ مجيئُها قبل الألف: إذا أتى حرف من هذه الأحرف قبل الألف مباشرة؛ امتنعت الإمالة، نحو: قاعِد، وغائب، وخامِد، وصاعد وطائف، وضامن، وظالم .

أما إذا كان بين أحد هذه الأحرف وبين الألف حرفٌ واحد فلا تمتنع الإمالة، على أن يكون الحرف (من هذه الأحرف) مكسوراً، نحو: الضِّعِاف، والصِّعِاب، والطِّنِاب، والقِبِاب، والخِبِاث، والغِلاِب .

وكذلك إذا كان أحدها ساكناً مفصولاً عن الألف بحرف لا تمتنع الإمالة، نحو:

٤٥ــ الكتاب، ٤:١٢٥ .

٤٦ــ نفسه ٤: ١٢٧.

٤٧ــ انظر: نفسه ٤: ١٢٨، وما بعدها .

مِطْعِان، ومقْلاِت، ومِصباح [٤٨].

٢ـ ومما لا تُمال ألفه مع غير هذه الأحرف ألف فاعِل ومُفاعل من المضعَّف؛ لأن الحرف الذي قبل الألف مفتوح، نحو: جَادٌّ، وقادٌّ، ومُجادٌّ [٤٩].

٣ـ لا تُمال الألف التي مع الحروف، نحو: حتَّى، وعلى، وإلى، وأمّا ...، ولكنهم أمالوا "يا" في النداء فقالوا: يا زيد. وكذلك أمالوا أنِّى، وبِا، وتِا. وهذا جائز إذا أُمِنَ اللّبس كما يفهم من عبارة سيبويه [٥٠].

٤ـ حرف الراء والإمالة: للراء عند سيبويه أحكام تحدث عنها في بابين، الأول: "بابُ الراء" [٥١]، والثاني: "باب ما يُمال من الحروف التي ليس بعدها ألف إذا كانت الراء بعدها مكسورة "[٥٢]. فالراء تشبه الحرف المضعَّف، وهي بمنزلة الحروف التي تمتنع معها الإمالة، وأحياناً يُمال معها غيرُ الألف، ويمكن تصنيف الإمالة معها على النحو التالي[٥٣]:

١ـ إذا كانت الراء قبل الألف تمتنع الإمالة، نحو: هذا راشد، وهذا فِراش. وبعض العرب يُميلها فيقول: عِفرا، وعيرا.

٢ـ إذا أتت الراء قبل الألف وفُصلت عنه بحرف امتنعت الإمالة، نحو: بِرقان .

٣ـ إذا كانت الراء بعد الألف لا تُمال الألف في حالتي: ضَمِّ الراء وفتحها (رُــرَ)، نحو: "هذا عَارٌ " و"رأيت العارَ"، أما في حالة كسر الراء (رِ) فلا تمتنع الإمالة، نحو: مِن عِوارِه، وهذا قِارِب، ومِن المُعِارِ.

٤ـ إذا كانت الراء بعد الألف مفصولة عنه بحرف جاز فيها الإمالة، نحو: الكِافِر، والمنِابِر، وعدمُها عند البعض، نحو: الكافر. والذين يميلونها عند اجتماعها مع الألف، نحو: (قارِب)؛ لا يميلونها إذا فُصِلَتْ عنه، نحو: (قادِر)؛ لأنها بَعُدَت، فلم تقو على الإمالة.

٤٨ـ الكتاب ٤: ١٣٠ – ١٣١.

٤٩ـ نفسه ٤: ١٣٢.

٥٠ـ الكتاب ٤: ١٣٥.

٥١ـ الكتاب، ٤:١٣٦.

٥٢ـ نفسه، ٤:١٤٢.

٥٣ـ الكتاب ٤: ١٣٦ – ١٤٤ .

٥ــ إذا أتت الراء مُضعفّه بعد ألف تُمال عند بعضهم، نحو: مررت بفِارّ، وهذه صعِاررٌ، وتترك عند آخرين .

٦ــ تمال بعض الحروف التي ليس بعدها ألف بسبب وجود الراء، وذلك إذا وقع الحرف قبل راءٍ مكسورة في كلمة واحدة، نحو: مِنَ الكِبرِ، ومن الصِّغِرِ؛ أو في كلمتين، نحو: رأيت خَبَطَ الرِّيف. وقد تُمال فاء الكلمة إذا كانت عينُها ساكنةً ولامُها حرف راء، نحو: مِن عَمْرٍو، وهذا الكُفْر.

٧ــ تمتنع الإمالة مع الراء إذا كان بعد الراء حرفٌ من حروف الاستعلاء (خ ص ض ط ظ غ ق)، نحو: مِنَ الشَّرِق.

ثالثاً ــ ظاهرتا الإعلال والإبدال :

وهما مصطلحان مستخدمان في كتب الصرف العربي، يرجعان في أساسهما إلى ظاهرة صوتية تحكمها قوانين دقيقة، الغاية منها التجانس بين أصوات الكلمة الواحدة. وهما وإن عبّرا عن ظاهرة واحدة هي التجانس الصوتي فإن كلاًّ منهما يختلف عن الآخر اختلافاً واضحاً .

فالإعلال هو ما تتعرّض له أصوات العلة من تغيرات قد تؤدي إلى حلول بعضها مكان بعض، أو حذف بعضها أو نقل حركته إلى غيره. أما الإبدال فهو أعم من ذلك وأشمل، حيث يراد به جميع حالات التبادل بين الأصوات، سواءٌ أكانت صحيحة أم معتلة، ويعمد المتكلم فيه لحذف صوت من الكلمة والمجيء بآخر مكانه .

وقد تناول سيبويه هاتين الظاهرتين في كتابه، ولكنَّ حديثه عنهما لم يكن ليختلف عن الظاهرتين السابقتين، من حيث الترتيب والتصنيف والتبويب، كما لم يكن ليخرج عن إطار الخلط بين الدرس الصوتي والدرس الصرفي لدى القدماء جميعاً. ويمكن تلخيص حديثه عنهما بما يلي :

أــ الإعلال: الإعلال عند سيبويه كما هو عند الصرفيين جميعاً يكون بالحذف والنقل والقلب .

١ــ الإعلال بالحذف(٥٤): كحذف الواو من المضارع والأمر والمصدر في مثل: يَعِدُ،

٥٤ــ انظر :الكتاب ٤:٥٢، ٢١٩.

عِدْ، عِدَة، زنة ....، وحذف الواو والياء من اللفيف المفروق في مثل: يشي، ويقي، وقِه، وشِه. وهناك حذف في بعض الأسماء وهو حذف سماعي كما يرى سيبويه، مثل: يد ودم وحِرٌ وسَتٌ ودَدٌ....

٢ــ الإعلال بالتسكين والنقل[٥٥]: ويقصد به سيبويه حذف حركة المعتل أو نقلها إلى الصحيح قبله، والغاية من ذلك تخفيف النطق والبعد عن التنافر والثقل الصوتي، ويُشترط في نقل الحركة أن يكون الصحيح الذي تنقل إليه الحركة ساكناً، نحو: يبيع، ويقول، ومهيب، ومبيع ...فأصلها: يَبْيعُ، ويَقْوُلُ، ومَهْيب، ومَبْيع.

٣ــ الإعلال بالقلب :

أــ قلب الواو والياء ألفاً [٥٦]: فالياء والواو إذا تحركتا وانفتح ما قبلهما فتحة أصلية اعتلتا وقلبتا ألفاً، نحو: تاه، وطاح، وغزا، ورمى....

ب ــ قلب الواو ياءً [٥٧]:وذلك إذا سكنت بعد كسرة، نحو: مِيزان، ومِيعاد، أو إذا اجتمعت مع الياء، نحو :سيّدٌ وصيّبٌ، أو إذا كانت رابعة وأكثر، نحو: أغزيت وغازيت، أو إذا كانت لاماً في اسم على وزن فعلى، نحو: الدنيا، والعليا...

ت ــ قلب الياء واواً [٥٨]:وذلك إذا سكنت بعد ضمة، نحو: موقن وموسر، أو إذا كانت لاماً في اسم على وزن فَعلى كالشّروى والتّقوى، أو إذا كانت عيناً، نحو: الطوبى والكوسى من الطيب والكياسة .

ث ــ قلب الواو والياء همزة [٥٩]:وذلك إذا تطرفتا بعد ألف زائدة، نحو: قضاء وسقاء، أو إذا وقعت إحداهما عيناً لاسم الفاعل، نحو: بائع وخائف، أو إذا وقعت إحداهما بعد ألف فعائل، نحو :عجائز، وصحائف، أو إذا كان في الكلمة حرفا لين بينهما الألف، نحو: قوائل، وأوائل .

والحديث عن الإعلال يطول في الكتاب، وهو متناثر هنا وهناك، وربّما كان مفتقراً إلى المنهج في كثيرٍ من مواطنه.

٥٥ــ انظر: مواضع ذلك في الكتاب ٣٣٩:٤.

٥٦ــ انظر مواضع هذا القلب في الكتاب ٤: صفحات: ٣٤٤، ٣٤٩، ٣٥٤، ٣٨٣، ٣٩٠.

٥٧ــ انظر مواضع هذا القلب في الكتاب ٤: صفحات: ٣٣٥، ٣١٤، ٣٦٠، ٣٦٢، ٣٦٥ ،٣٨٩، ٣٩٣.

٥٨ــ انظر مواضع هذا القلب في الكتاب ٤: صفحات: ٣٨٩، ٣٦٤، ٤٢١.

٥٩ــ انظر مواضع هذا القلب في الكتاب ٤: صفحات: ٣٤٨ ،٣٦١ ،٣٧٠.

ب ــ الإبدال :

درس سيبويه الإبدال في "باب حروف البدل، من غير أن تدغم حرفاً في حرف، وترفع لسانك من موضع واحد، وهي ثمانية من الحروف الأولى، وثلاثة من غيرها"[٦٠]. ولكنه عندما تحدّث عمّا سماه حروف البدل لم يقف عند هذا العدد بل تعداه إلى حروف أخرى قد يكون سببها الوقف أو الإدغام أو اللهجات أو غير ذلك، ولم يفرق في حديثه عن الإبدال بين القلب الذي يكون سببه الإعلال وبين الإبدال[٦١]. ويمكن أن نقف في هذا الباب على إبدال الحروف التّالية:

فالهمزة عنده قد تكون بدلاً من الياء في الإعلال بالقلب، نحو: قضاء، وقد تكون بدلاً من ألف حمرى في حمراء، ومن ألف حبلى في الوقف، وقد تكون بدلاً من الهاء بعد الألف في ماء، وبدلاً من الواو نحو: أدؤر، وأسؤق عند من لا يحققون الهمزة، وكذلك تبدل منها نحو: أجوه في وجوه، وإسادة في وسادة.

والألف تبدل من الواو نحو ياجل من يوجل، وتبدل من الهمزة عند تخفيفها، نحو: راس في رأس، وباس في بأس .

والهاء تبدل من الهمزة نحو: هرقت وهمرت من: أرقت وأمرت، ومن الياء في اسم الإشارة هذه...

والجيم تبدل من الياء في الوقف عند بعض بني سعد، نحو علَجّ في عليّ، وتميمجّ في تميميّ .

والياء تبدل من الهمزة في التخفيف عند من لا يحققون الهمزة، نحو: مِيَرٌ في المِئَر، وتبدل من

الواو، نحو: بهاليل جمع بهلول، ومن الحرف المدغم كقيراط، ودينار لأن الأصل فيهما قِرّاط ودِنّار.

واللام تبدل من النون بشكل قليل، نحو: أصيلالٌ في أصيلان تصغير أصلان .

والنون تبدل من الهمزة في فعْلان فَعْلَى، نحو: عطشان وسكران ...

٦٠ــ الكتاب ٤:٢٣٧.

٦١ــ قارن مثلاً ص٣٤٨ من ج٤، حين يتحدث عن قلب الواو والياء همزة، وبين ص٢٣٧ من الجزء نفسه حين يتحدث عن إبدال الهمزة .

والطاء تبدل من التاء في افتعل إذا كانت الفاء ضاداً أو صاداً أو ظاءً أو طاءً، نحو: اضطهد واصطبر ...

والدال تُبدل من التاء في افتعل إذا كانت بعد الزاي، نحو: ازدجر، ومزدجر ...

والتاء تبدل من الواو إذا كانت بعد كسرة، نحو: اتَّعد، وتبدل في كلمات أخرى نحو: تُراث وتخمة واتكأت من توكَّأت...

والميم تبدل من النون نحو عمبر في عنبر، ومن الواو في كلمة فم ومن يا النداء في اللهمَّ .

والواو تبدل من الياء كما في الإعلال بالقلب وكما في فتوى جمع فتيان، وتبدل من الهمزة المبدلة من الياء أو الواو، نحو: كساوان وغطاوان.

هذا ملخص وجيز لحديث سيبويه عن الإعلال والإبدال. ولا شك في أننا نحترم آراء سيبويه ونجلها، ونقدر جهوده الجبارة، ولا سيما أنه كان رائداً في هذا المجال، شقَّ الطريق الوعرة وحاول أن يسهل للأجيال من بعده سبيل تناول اللغة. ولكنّ عمله لا يخلو من خلط كثير. فموقفه من حروف العلة قد ارتبط بشكل الكتابة، حيث كان لديه ثلاثة أحرف ترسم برموزها، وهي (الألف، والواو، والياء)، وفي نظره أنَّ الواو والياء يعبران عن أربعة أصوات هي (ياء المد، وياء العلة، وواو المد، وواو العلة). ولكنّ الحقيقة التي يُقِرّها الدرس الحديث غير ذلك(٦٢).

فالواو والياء المعتلتان لا تكونان إلا حين تتراكب الحركات، فتنشأ الحركة المزدوجة التي تؤدي إلى وجود الصوت الانتقالي الواو أو الياء. أما أصوات المد نحو: (قامَ، يقوم، يقيم) فليست أصوات علة على الرغم من اتحاد رمزيْ الواو والياء، والتباسهما في الكتابة برمزي صوتي العلة، وإنّما هي حركات طويلة يمكن تجزئتها إلى حركات قصيرة. وقد لاحظ ذلك ابن جني حيث قال: "اعلم أنَّ الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو، فكما أنّ هذه الحروف ثلاثةٌ فكذلك الحركات ثلاث ...ألا ترى أنَّ الألف والياء والواو اللواتي هنَّ حروفٌ توامٌّ كوامل،

٦٢ــ راجع حول ذلك فصلاً بعنوان: السواكن والعلل من كتاب دراسة الصوت اللغوي د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ص١١٣ــ١٣٢.وانظر أيضاً "مناهج البحث في اللغة"، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ص١٤١ وما بعدها.

قد تكون في بعض الأحوال أطولَ وأتمّ منهنَّ في بعض..."[٦٣].

وقد جعل سيبويه الهمزة مع هذه الأحرف الثلاثة في باب واحد مع أنه كان يدرك الفرق بينها وبين الألف من الناحية النطقية؛ حين وصفها وصفاً دقيقاً بقوله: "نبرة في الصدر تخرج باجتهاد، وهي أبعد الحروف مخرجاً "[٦٤]. ولكنه لم يستطع التخلص من ارتباط الهمزة بالألف، فهي حيناً حرف علة، وحيناً آخر شبيهة بالعلة مع أنها صوت صامت، وحيناً ثالثاً مخفّفة عند بعض القبائل، وحيناً رابعاً منقلبة عن صوت آخر ...

ولا بدَّ للباحث هنا من معرفة طبيعة الهمزة من الناحية الصوتية ليُدرك مدى دقّة كلام سيبويه في ربطها بأحرف العلة. فهي صوت يخرج من الحنجرة نتيجة انغلاق الوترين الصوتيين تماماً، ثم انفتاحهما في صورة صوتية بين الجهر والهمس، وهي من الصوامت[٦٥] أمّا أصوات العلة فهي انطلاقية تخرج من الفم بعيداً عن الحنجرة والحلق واللهاة، وهي مجهورة[٦٦]. أضف إلى ذلك أنّ حرفي العلة (الواو والياء) يختلفان عن الهمزة، لأنّ الهمزة صوت صامت مستقل، وهما صوتان مركبان انتقاليان؛ وبالتالي فلا علاقة صوتية بين الهمزة وبين أصوات المد والعلة. وهناك تباعد واضح ينفي وقوع الإبدال أو القلب بينهما والقول بحدوث الإبدال بين الهمزة وأصوات العلة قول خاطئ لا تؤيده الحقيقة العلمية ولا الصوتية للبعد بينهما؛ لأنّ الإبدال –بشكل عامــ يحدث على أساس التقارب بين الأصوات المتبادلة، وهذا التقارب لا يقوم إلا على أساسين من أسس الدراسة الصوتية :

الأول: هو أنّ كلا الصوتين المتبادلين من الصوامت؛ التي تتميز بطبيعة مشتركة تقوم على اعتراض طريق الهواء المندفع من الرئتين إلى خارج الفم. في حين نرى أن الحركات أو أصوات العلّة تتكوّن دون هذا الاعتراض .

الثاني: أن الصوتين المتبادلين كليهما متحدان أو متقاربان في المخرج؛ الذي هو مكان اعتراض الهواء بعد خروجه من الرئتين. فإذا توفر للصوتين هذان الأساسان من

٦٣ــ سر صناعة الإعراب لابن جنّي، تحقيق لجنة من الأساتذة، مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١:١٩ــ٢٠.

٦٤ــ الكتاب، ٣:٥٤٨.

٦٥ــ انظر: علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، د. محمود السعران، دار الفكر العربي، ص١٥٧ وما بعدها.

٦٦ــ انظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص٩١ ومــا بعدها.

القرابة الصوتية احتمل أن يحلّ أحدهما مكان الآخر، وإلاّ فلا .

وبناءً على ما تقدّم نستطيع أن نقرر :

١ــ الأصل الغالب في الوقف هو السكون، ولا يوقف على متحرك (مقطع مفتوح). ومع أنّ سيبويه قرر الوقف في الكلام لكنه لم يطبقه تطبيقاً صحيحاً؛ لأنه اعتبر حروف المد والعلة صوامت لا حركات. ولئن جاز ذلك بالنسبة إلى حروف العلة التي هي أنصاف حركات (الفتحة والضمّة والكسرة)، فإنه لا يجوز بالنسبة إلى حروف المد.

٢ــ إذا كان سيبويه قد نص على أنه لا يُبدأ بصامت بل بمتحرك فقد أغفل النص على أنه لا يُبدأ بحركة في الكلمة أو المقطع؛ لأنه لم يمنح الحركة وجوداً مستقلاً عن الصامت بل تصورها دائماً تابعة له، وأخرج حروف المد والعلة من جملة الحركات، وهي في طبيعتها تكبير للحركات، وتركيب لا يُستساغ في بدء المقطع إلا بشروط خاصة، ولذلك رفضت اللغة الضمة إثر واو والكسرة إثر واو أو ياء.

٣ــ من المعروف أن العربية تكره النطق بمقاطع مفتوحة متوالية، ولا تعرف ظاهرة توالي الصوامت (السكون) في المقطع كما في اللغات الأوروبية. وبالتالي فهي ترفض توالي الحركات الكثيرة؛ لأن هذه الحركات تضعف النظام المقطعي كما يرى المحدثون[٦٧]. أما سيبويه فيراها تجعل النطق ثقيلاً .

٤ــ إن التحليل الصوتي للكلمات المهموزة يقودنا إلى وظيفة الهمز في العربية، فهو وسيلة للهروب من تتابع الحركات عماده تكوين مقطع عربي سليم من جهة، وهو صورة من صور النبر من جهة أخرى، وسنرى بعد ذلك أن معظم الإبدال عند سيبويه هو من قبيل المماثلة الصوتية .

رابعاًــ ظاهرتا المماثلة والمخالفة :

أ ــ المماثلة :

هي مجموعة التعديلات التكيفية للصوت بسبب مجاورته لأصوات أخرى، فتتحوّل

٦٧ــ انظر: المنهج الصوتي للبنية العربية، د. عبد الصبور شاهين ،مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ص١٧٤.

الفونيمات المتخالفة إلى متماثلة جزئياً أو كلياً[٦٨]. وأساس هذا التحول هو الاتفاق في المخرج أو الصفة أو فيهما معاً، فتتغير مخارج بعض الأصوات أو صفاتها ليحدث نوع من التوافق، والانسجام بعد شدّ وجذب .

والمماثلة هي الرديف المقابل لما سمّاه سيبويه الإدغام، وهو عنده ظاهرة موقعية سياقية مرتبطة بمواقع محددة، يلتقي في كل منها صوتان السابق منهما ساكن أو مُسَكَّن والتالي متحرك، ولا بُدّ لإدغامهما من تحقيق شروط أو صفات خاصة. وهذه الدراسة عنده بعيدة عن اعتبار الإدغام جزءاً من النظام الصوتي، مع أنه اهتم بهذه الظاهرة ومهّد لها بحديثه عن الأصوات المفردة .

وللمماثلة أنواع فقد تكون كلية أو جزئية وقد تكون تقدمية أو رجعية. وسوف نحاول أن نجمع تحت هذه الأنواع ما جاء في كتاب سيبويه مع ملاحظة أنّه استخدم لهذه الأنواع مسمّيات مختلفة ودرسها جميعاً تحت عنوان واحد هو الإدغام الذي قسمه إلى إدغام في المتماثلين، وفي المتقاربين، وفي حروف طرف اللسان والثنايا، وإلى مضارعة وقلب وتخفيف.

ا ــ **المماثلة الكلية التقدمية** : وهي أعلى درجات المماثلة، وفيها يتحد الصوتان المتتابعان في صوت واحد مشدد، ويؤثر الصوت الأول في الثاني ويجعله مثيلاً له إن لم يكن كذلك، فيحدث الإدغام. وقد درس سيبويه هذه المماثلة في أماكن متفرقة من كتابه، منها "باب الإدغام في الحرفين اللذين تضع لسانك لهما موضعاً لا يزول عنه[٦٩]، ووضع لهذا النوع عللاً وأصولاً تعود إلى ظاهرة كراهية التقاء الأمثال؛ لأن العربي يكره توالي الحركات في كلامه ويرفضها في الكلمة الواحدة إذا زادت حركاتها على أربع حركات. ويرى أن هذا النوع يحدث في الكلمة الواحدة كما يحدث في الكلمتين المتواليتين اللتين يكون المثلان فيهما آخر الكلمة الأولى وأول الكلمة الثانية، ويمكن تقسيم هذا الباب عنده إلى الأقسام التالية [٧٠]:

١ــ إذا توالت خمسة حروف متحركة وكان الثالث والرابع مثلين سُكِّن الثالث

٦٨ــ انظر: دراسة الصوت اللغوي، ص٣٢٤.

٦٩ــ الكتاب ٤:٤٣٧.

٧٠ــ انظر هذه الأقسام في الكتاب ٤: ٤٣٧ وما بعدها

وأُدغم في الرابع، وهذا النوع أحسن حالات الإدغام كما يرى سيبويه، وتحريكه وبيانه عربيٌّ جيد وحجازيٌّ، نحو: جعلّك في "جَعَلَ لك" وفَعَلَّبيد في "فَعَلَ لَبيد".

٢ــ إذا التقى المثلان وكان أولهما مسبوقاً بحرف متحرك واحد وتُلِيَ الثاني بساكن أصبح الإدغام حسناً، نحو: يَدّ داود في "يَدُ داود".

٣ــ إذا التقى المثلان المتحركان وكان قبل أولهما حرف مد كان الإدغام حسناً والبيان أحسن، نحو: إنّ المالّك في "إن المالَ لك"، وأنت تظلمينّي في "أنتِ تظلمينني". وذلك لأن حرف المد عند حدوث المماثلة (الإدغام) يكون بمنزلة المتحرك، ويرى سيبويه أن الواو والياء عند سكونهما تعاملان معاملة واو المد ويائه.

٤ــ إذا التقى المثلان المتحركان وسبق أولهما بساكن امتنع الإدغام، نحو: ابنُ نوحٍ، واسْمُ موسى.

٥ــ إذا كان أول المثلين واواً بعد ضمة أو ياءً بعد كسرة (ــُ وو، ــِ ي ي) امتنع الإدغام وتُرك المدُّ على حاله في الانفصال، نحو: ظلموا واقداً، واظلمي ياسراً .

٦ــ إذا كان أول المثلين واواً ساكنة أو ياء ساكنة لا يمتنع الإدغام؛ لأن الياء والواو ليستا حرفي مد هنا، نحو: اخشيَّاسراً واخشوَّاقداً، في "اخشَيْ ياسراً، واخشَوا واقداً ".

٧ــ ما يجري مجرى المنفصلين لا يجوز فيه الإدغام وإنما الإظهار، نحو: اقتتلوا ويقتتلون، وقد أدغم بعض العرب، فقال: اقتّلوا ويقتّلون .

ولا يقتصر هذا النوع من الماثلة على الصوتين المتماثلين بل قد يتتابع صوتان مختلفان لكنْ متقاربان في المخرج. ولكي يتمَّ الإدغام أو المماثلة الكاملة لا بد من تحقيق المماثلة بين الصوتين المراد إدغامهما، وتسكين الصوت الأول إذا لم يكن ساكناً. ونرى ذلك عند سيبويه في باب إدغام المتقاربين[٧١] نحو: امدح عرفة= امدحَّرفة، ومُثْتَرِد= مُثَّرِد، ومصتبر← مصطبر= مصَّبر، ومزتان← مزدان= مزَّان، واضتجر← اضطجر= اضّجر، ومظتلم← مظطلم= مُظَّلم. وخبطت=خبطُّ، واذتكر← اذدكر= اذّكر.

٧١ــ الكتاب، ٤:٤٤٥.

وهناك مماثلة كلية تقدمية في حالة انفصال تتأثر فيها الحركات[٧٢]. فحركة الضّمائر في ضمير النصب والجر الغائب المفرد المذكر (ــهُ) والجمع المذكر (ــهُم) والجمع المؤنث (ــهُنَّ) والمثنّى (ــهُما) تتأثر بما قبلها من كسرة طويلة أو قصيرة أو ياء فتقلب الضمة كسرة بعد كسرة أو ياء، وقد حافظت القبائل الحجازية على هذا الأصل في نطقها، نحو: مررت بِهُو قبلُ، ولديهُو مال تصــبح: بِهِ، ولديهِ، ومنهُم ←مِنْهِم، وفيهُ ← فيهِ. ويمكن أن نلاحظ هنا أيضاً تأثير الضمة على الواو وتولّد الواو من هذه الضمة بعد الإشباع، وتكسر الهاء لأن قبلها كسرة حيناً، نحو: بِهِى، وبدارِهِي، وياء حيناً، نحو: لديهِي مال[٧٣].

وما تزال بقايا هذه الظّاهرة في القرآن الكريم رسماً وقراءةً. من ذلك قوله تعالى: «... ومن أوفى بما عاهد عليهُ اللهَ فَسَيُؤتيهِ أجراً عظيماً»[٧٤].

٢ــ المماثلة الكلية الرجعية: وهذا النوع كسابقه يعتمد على الإدغام، ولكن الصوت الثاني هو الذي يؤثر قي الأول ويحوله إلى جنسه فيتحد به. ونجد هذا النوع عند سيبويه في بابين اثنين هما: "باب الإدغام في الحروف المتقاربة التي هي من مخرج واحد"[٧٥] و"باب الإدغام في حروف طرف اللسان والثنايا"[٧٦]، ولكن هذين البابين لا يخلوان من الخلط الكثير. إذ نرى فيهما مماثلة كلية تقدمية ورجعية، ومماثلة جزئية تقدمية ورجعية، ومخالفة أيضاً. ونستطيع أن نلخص وجهة نظر سيبويه فيهما على النحو التالي:[٧٧]

أــ في باب المتقاربين:

١ــ الميم والفاء والراء والشين تؤثر في مقارباتها التي قبلها فتُماثلها وتُدغم فيها،

٧٢ــ انظر حول ذلك: التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص٢٥.

٧٣ــ نظر باباً في كتاب سيبويه بعنوان: باب ثبات الياء والواو في الهاء الّتي هي علامة الإضمار، وحــذفها، ٤:١٨٩ – ١٩٨.

٧٤ــ الفتح ١٠

٧٥ــ الكتاب ٤: ٤٤٥ .

٧٦ــ نفسه ٤: ٤٦٠ .

٧٧ــ انظر لما سيأتي من تمثيل: الكتاب ٤: ٤٤٥ ... ٤٧٦ .

نحو: اصْحَمَّطراً" في: "اصحب مطراً"، واذهفِّي في ذلك؛ في: "اذهب في ذلك"، ومَرَّأيت في: "مَنْ رأيت"، وأخرشَّيئاً في: "أخرجْ شيئاً" .

٢ــ مجموعة حروف تؤثر في مقارباتها تأثيراً رجعياً هي :

ــ الهاء والحاء (هــ + ح = حّ) نحو: اجبَهْ حَملاً = اجبحَّملاً .

ــ العين والحاء (ع + ح = حّ)، نحو: اقطعْ حملاً = اقطحَّملاً .

ــ الغين والخاء (غ + خ= خّ)، نحو: ادمَغْ خلفاً = ادمخَّلفــاً. و(خ + غ = غّ)، نحــو: اسلخ غنمك = اسلغَّنمك.

ــ القاف والكاف (ق + ك = كّ)، نحو: الحق كلدة = الحكّلدة. و(ك + ق = قّ)، نحو: انهك قطيناً = انهقَّطيناً.

ــ النون قبل اللام والميم والــواو واليــاء (ن + ل = لّ، ن+ م = مّ، ن+ و = وّ، ن+ ي= يّ)، نحو: منْ لك = ملَّك، من معك = ممَّعك، من وجد = مَوَّجد، مــن يكــون = ميَّكون .

ــ لام التعريف تتأثر تأثيراً رجعياً بالتاء والثاء والدال والذال والراء والزاي والسين والشين والصاد والضاد والطاءوالظاء واللام والنون، وتختفي معهن وتسمى لاماً شمسية، ولا تتأثر مع البواقي بل تظهر وتسمى قمرية. وقد أيّدت الدراسات الصوتية ما جاء به سيبويه، ولا اعتراض على كلامه إلا فيما يتعلق بصوت اللام في بداية كلمة يُراد تعريفها ككلمة (لوم) فسيبويه ينطقه باللام الشمسية التي تختفي اختفاءً تاماً، ولكنّ اللام هنا تظهر بكل خصائصها كما تظهر لام التعريف في كلمتي الباب والحكاية وغيرهما. وبالتالي فهي قمرية لا شمسية. وربما يعود سبب هذا الخلط عند سيبويه إلى أنّ الإدغام عنده مجرد نطق مضعف للأصوات الّتي يتناولها لا أكثر ولا أقل[٧٨].

ب ــ في باب حروف طرف اللسان والثنايا :

١ــ الطاء والتاء والذال والثاء والظاء تتأثر بالضاد اللاحقة لها وتتماثل فتصبح من جنسها ثم تدغم فيها، نحو: اضبطْ ضرمة = اضبضَّرمة، انعت ضرمة = انعضَّرمة،

٧٨ــ انظر: المنهج الصوتي للبنية العربية، ص٢١٢.

خُذْ ضرمة = خضَّرَمة، ابعث ضرمة = ابعضَّرمة، احفظ ضرمة = احفضَّرَمة[٧٩].

٢ــ الشين تؤثر تأثيراً رجعياً في الطاء والتاء والدال والضاد والظاء والذال والثاء لتي قبلها وتجعلها مدغمة فيها بعد التماثل، نحو: اضبط شاكراً = اضبشَّاكراً، انعت شاكراً = انعشَّاكراً، انقد شاعراً= انقُشَّاعراً، عارض شاعراً = عارشَّاعراً، احفظ شاعراً = احفشَّاعراً، خذ شاكراً = خُشَّاكراً، ابعث شاكراً = ابعشَّاكراً.

٣ــ الطاء تؤثر تأثيراً رجعياً في الدال والتاء والظاء التي قبلها وتجعلها مماثلة لها مدغمة فيها، نحو: انقد طالباً = انقطَّالباً، انعت طالباً = انعطَّالباً، احفظ طالباً = احفطَّالباً.

٤ــ الدال تؤثر تأثيراً رجعياً في التاء والذال والطاء التي قبلها، وتجعلها مماثلة لها ومدغمة فيها، نحو: انعت داود= انعدَّاود، خذ داود = خُدَّاود، اضبط داود = اضبدَّاود.

٥ــ التاء تؤثر تأثيراً رجعياً في الدال والثاء والطاء التي قبلها، فتتماثل معها وتُدغم فيها، نحو: انقد تلك = انقتِّلك، ابعث تلك = ابعتِّلك، انقط توأماً = انقتَّوأماً.

٦ــ الصاد تؤثر تأثيراً رجعياً في السين والتاء والذال والزاي التي قبلها فتتماثل معها وتدغم فيها، نحو: احبسْ صابراً=احبصَّابراً، انعت صابراً =انعصَّابراً، خذ صابراً = خُصَّابراً، أوجز صابراً = أوجصَّابراً .

٧ــ الزاي تؤثر تأثيراً رجعياً في الصاد والسين والطاء والظاء والذال التي قبلها، فتتماثل معها وتدغم فيها، نحو: افحص زردة = افحزَّردة، احبِسْ زردة = احبزَّردة، اضبط زردة = اضبزَّردة، احفظ زردة = احفزَّردة، منذ زمان = مزَّمان.

٨ــ السين تؤثر تأثيراً رجعياً في الصاد والزاي والتاء والدال والثاء والذال والظاء التي قبلها، فتتماثل معها، وتدغم فيها، نحو: افحص سالماً = افحسَّالماً، رُزْ سلمة = رُسَّلمة، ذهبت سلمى = ذهبسَّلمى، قدْ سمعت = قَسَّمعت، ابْعث سلمة = ابعسَّلمة، مُذ ساعة = مُسَّاعة، احفظ سلمة = احفسَّلمة.

٩ــ الظاء تؤثر تأثيراً رجعياً في الذال والثاء والطاء التي قبلها، فتتماثل معها، وتدغم فيها، نحو:خذْ ظالماً = خُظَّالماً، ابعث ظالماً = ابعظَّالماً، احبطْ ظالماً= احبظَّالماً.

٧٩ــ انظر الكتاب ٤: ٤٦٥ .

١٠ــ الذال تؤثر تأثيراً رجعياً في الظاء والثاء والدال التي قبلها، فتتماثل معها، وتدغم فيها، نحو: احفظْ ذلك = احفذَّلك، ابعث ذلك = ابعذَّلك، أبعِدْ ذلك = أبعِذَّلك.

١١ــ الثاء تؤثر تاثيراً رجعياً في الظاء والذال والتاء التي قبلها، فتتماثل معها، وتدغم فيها، نحو: احفظْ ثابتاً =احفثَّابتاً، خُذْ ثابتاً = خُثَّابتاً، انعت ثابتاً = انعثَّابتاً.

٣ ــ المماثلة الجزئية التقدمية (٨٠) :

وهذا النوع من المماثلة يتناول الصفة لا المخرج، وفيه يتطابق الصوت مع الآخر تطابقاً نطقياً لا مخرجياً. ونلاحظ هذا النوع عند سيبويه في باب البدل عندما تحدث عن إبدال الطاء من التاء في صيغة افتعل، إذا كانت الفاء ضاداً أو صاداً أو ظاءً أو طاءً نحو: اضطهد، واصطبر، واطّرد (وهنا المماثلة كلية وليست جزئية) واظظلم من اظتلم التي تتحول إلى مماثلة كلية تقدمية وتصبح (اظَّلم). وكذلك نلاحظ هذا النوع في صيغة فعلت، نحو: حِصْطُ وفحصطُ، من: حِصْتُ عنه، وفحصت برجلي، ومثل إبدال الطاء من التاء إبدالُ الدال من التاء أيضاً في هذه الصيغة إذا كانت بعد الزاي، نحو: ازدجر، ومزدجر، وازدان، من: ازتجر، ومزتجر، وازتان. وفي كل هذه الأمثلة مماثلة جزئية أثر فيها الصوت الأول في الثاني ليتناسبا ويتجانسا في النطق.

٤ــ المماثلة الجزئية الرجعية:

وهي التي يؤثر فيها الصوت الثاني في الأول، وقد تحدّث سيبويه عن هذا النوع في بابين من كتابه، الأول "باب الحرف الذي يُضارع به حرف من موضعه، والحرف الذي يُضارع بذلك الحرف وليس من موضعه"(٨١)، والثاني: "باب ما تقلب فيه السين صاداً في بعض اللغات"(٨٢). ومن الواضح أنَّ المصطلحات الحديثة تختلف عن مصطلحات سيبويه الذي دعا هذا النوع مضارعة. فالصاد الساكنة إذا كانت بعدها الدال يحدث فيها تماثل بتأثير الدال ويلحقها الجهر، نحو: مزْدَر في "مصْدر"، والتزْدير

٨٠ــ انظر أمثلتها في الكتاب ٤: ٤٦٧ – ٤٧٧.

٨١ــ الكتاب، ٤:٤٧٧ .

٨٢ــ الكتاب، ٤: ٤٧٩.

في "التّصدير" .. وقد شُبِّه بهذه الصاد الساكنة قبل الدال صادات متحركة لا تلحقها الدال نحو: مزادر في "مصادر"، وزراط في "صراط".

والسين إذا كانت قبل الدال تتأثر بها ويتغير صوتها للتماثل النطقي الرجعي، نحو: يزدُلُ ثوبه في "يسدل ثوبه". وقد تقلب هذه السين صاداً في بعض اللغات، وذلك إذا جاء بعدها القاف أو الغين أو الخاء، نحو: صُقْتُ في "سُقْتُ"، وصالغ في "سالغ"، وصلخ في "سلخ"، وقد تقلب صاداً لقُرب المخرجين والإطباق كصاطع في "ساطع".

والشين والجيم يتبادلان هذا التاثير عن طريق المماثلة إذا كانت الدال بعدهما، نحو: أجدق في "أشدق"، وأشدر في "أجدر"، واشتمعوا في "اجتمعوا".

ومثل ذلك صوت الباء الذي يؤثر في النون قبله فتصبح ميماً نحو: امبعث في "انبعث"، وعمبر في "عنبر"، وشمباء في "شنباء". وقد تحدث سيبويه عن ذلك في باب البدل وفي أبواب أخرى تتّصل بالإدغام (٨٣).

بـــالمخالفة:

"هي تعديل الصوت الموجود في سلسلة الكلام بتأثير صوت مجاور، ولكنه تعديل عكسي يؤدّي إلى زيادة مدى الخلاف بين الصوتين(٨٤). وهي عكس المماثلة، ولكنها تحدث بصورة أقل منها. وقد تحدث سيبويه عن هذه المخالفة في باب يتصل بالإبدال عنده، سماه "باب ما شذّ فأُبدل مكان اللام الياء لكراهية التضعيف، وليس بمطرد(٨٥)، وذلك نحو: تسرّيت من تسرّرت، وتظنّيتُ من تظنّنت، وتقصّيت من القصة...

وقد تكون هذه المخالفة عند سيبويه في التخفيف غير المطرد، وتحدّث عن ذلك في "باب ما كان شاذاً مما خفّفوا على ألسنتهم وليس بمطّرد(٨٦)، نحو: سِتٌّ من سِدْسٌ، ووَدٌّ عند تميم ووَتِدٌ عند الحجازيين، وأحست من: أَحْسَسْتُ، ومَسْتُ من: مَسَسْتُ، وظَلْتُ من: ظَلِلْتُ، واستخد من: اتّخذ، وطّجع من: اضطجع، ويستيع من: يستطيع، وبلعنبر من: بني العنبر، وبلحارث من: بني الحارث، وعلماء من: على الماء.

٨٣ـــ انظر: الكتاب، ٤:٢٤٠، ٤٥٣.

٨٤ـــ دراسة الصوت اللغوي ص ٣٢٩، وانظر أيضاً البحث اللغوي عند العرب د أحمد مختار عمر ص١٣٤.

٨٥ـــ الكتاب ٤:٤٢٤، وانظر أيضاً التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، د. رمضان عبد التواب ص٤٠.

٨٦ـــ الكتاب ٤:٤٨١.

الخاتمة ونتائج البحث :

يتبين ممّا سبق أنّ سيبويه كان أحياناً يصرّح بالظّاهرة اللغويّة، وأحياناً أخرى يتركها على إطلاقها، وهذا كثير جدّاً في كتابه[٨٧]. كما كان يُكْثِرُ من الحديث عن اللهجات في أثناء تناوله الظّاهرة، مصرّحاً أحياناً بأنّ هذه الظّاهرة موجودة عند بعض العرب دون غيرهم[٨٨]. وهذا ما جعل ظواهره تحمل مادّةً ثريّةً جدّاً لدراسة اللهجات العربيّة. وأظنّ أنّ غايته من ذلك هي حرصُهُ الشّديد على تقديم اللغة في أدقّ وصفٍ وأكمل وجه. وممّا يلاحظ عليه أنّه لم يضع مصطلحات تميز في وضوح قطاعات الأصوات، كما لم يميز بناء الكلمات عن بناء الجملة؛ لأنّ كل ذلك يدخل عنده في مجال واحد هو النحو. ولكنّ هذا لا يقلل من جهود سيبويه في دراسته الصوتية التي تأثر بها علماء اللغة على مدى قرون. فقد ظلَّ القدماء يدورون في فلكه، ويرددون عباراته ومصطلحاته، وتأثر بكتابه كُلّ من جاء بعده من النحاة واللغويين؛ لا في آرائه النحوية فحسب، بل في آرائه الصوتية كذلك، كالمبرد وابن جني والزمخشري، وشارح كتابه ابن يعيش، وغيرهم .

أما المحدثون فقد خالفوا سيبويه في بعض مواقفه، ولكن خلافهم يبقى خلافاً جزئياً، مجاله الواسع هو المصطلحات لا المادة، ومردّه البعد الزمني بينهم وبين سيبويه، وتقدم العلم والاستعانة بآلات إنتاج الأصوات والمخابر اللغوية وغير ذلك. فبقي الخلط أحياناً بين بعض هذه الأصوات .

ويبدو هذا جلياً واضحاً في أثناء حديثه عن الهمزة عندما جعلها مع أصوات المد والعلة في حقل واحد .

والحقيقة التي يستطيع الباحث أن يخُطّها هي أن سيبويه تناول الأصوات اللغوية من مبدأ صحيح، وهو دراستها دراسة وصفية تقوم على الملاحظة الذاتية والبعد عن الافتراض والتأويل .

٨٧ـــ انظر مثلاً: الكتاب ٤: ١٦٣، ١٦٨، ١٧٣ ...

٨٨ـــ انظر مثلاً: الكتاب ٤: ١٢٥، ١٤٠، ٤٣٧ ...

المصادر والمراجع

١ــ ابن جنّيّ، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق لجنة من الأساتذة، مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، الطّبعة الأولى، ١٩٥٤ م.

٢ــ ابن يعيش، شرح المفصّل، عالم الكتب بيروت، مكتبة المتنبّي القاهرة.

٣ــ حسّان، تمّام، مناهج البحث في اللغة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ١٩٧٩ م.

٤ــ السعران، محمود، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، دار الفكر العربي، مصر، ط١، ١٩٩٢م.

٥ــ سيبويه، الكتاب، تحقيق السّيّد عبد السّلام محمّد هارون، عالم، الكتب، بيروت.

٦ــ عبد التّوّاب، رمضان، التّطوّر اللغويّ مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرّفاعي بالرّياض.

٧ــ عبد التواب، رمضان، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.

٨ــ عبد الصّبور شاهين، المنهج الصّوتيّ للبنية العربيّة (رؤية جديدة في الصّرف العربيّ)، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ١٩٨٠ م.

٩ــ عمر، أحمد مختار، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، الطّبعة الأولى.

١٠ــ عمر، أحمد مختار، دراسة الصّوت اللغويّ، عالم الكتب، القاهرة، الطّبعة الأولى، ١٩٧٦ م.

أنواع البديع في العصر المملوكي
(عددها وتقسيم بعض أنواعها)

د.علي حيدر*

الملخص

ربما كان من أصعب الأمور على دارس علم البلاغة في العصر المملوكي، أن يستطيع حصر أنواع «البديع» الذي كان سمة مميزة للذوق الأدبي في هذا العصر.

ويبدو أن أصحاب البديع اختلفوا في عددها وفي أنواعها وفي تسمياتها، ولم يتفقوا على أهميتها ودورها في العملية الإبداعية. لذلك يقوم هذا البحث بمحاولة فهم أسباب هذا الاضطراب من خلال مقارنة بين أهم الكتب التي تناولت هذا الموضوع، كذلك يعرض لأهم الأنواع البيانية والبديعية التي تعرضت للتقسيم والتفريع مما جعل الإلمام بها أمراً في غاية الصعوبة.

كلمات مفتاحية: بديع – أنواع – تقسيم – مملوك – اضطراب.

مقدمة:

بدأ القرن السابع الهجري بظهور كتابين في علم البلاغة كان لهما تأثير واضح في مؤلفات العصر المملوكي، الأول كتاب «مفتاح العلوم»(١) لأبي يعقوب السكاكي(٢) (ت٦٢٦هـ) والثاني «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»(٣) لابن الأثير الجزري(٤) (ت ٦٣٧ هـ).

---

* أستاذ في قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة تشرين .

١ ـ نعتمد في هذا البحث إصدار دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧ م .

٢ ـ ترجمته في مقدمة كتاب «مفتاح العلوم» .

٣ ـ نعتمد في هذا البحث إصدار مطبعة نهضة مصر التي حققها وقدم لها أحمد الحوفي وبدوي طبانة – الطبعة الأولى، ١٣٧٩هـ – ١٩٥٩ م .

٤ ـ ترجمته في وفيات الأعيان، ٥: ٣٨٩ – ٣٩٧، وفي مقدمة كتابه «المثل السائر»

اشتهر الكتاب الأول «ولاسيما القسم الثالث منه» بأنه أول كتاب قام بتبويب علم البلاغة وتنسيق أنواعه، إذ جعل البلاغة علمين : علم المعاني وعلم البيان، ثم ألحق البديع بهما ،لأنه علم لا يؤثر في فصاحة الكلام وبلاغته، بل هو يزيده حسناً .

بينما عرض ابن الأثير في كتابه، الذي جاء في مقدمة ومقالتين، لفنون الكتابة وأركانها، ثم تناول اللفظ المفرد(٥)، واللفظ في السياق(٦)، ذاكراً من خلال ذلك أنواعاً بديعية تختص باللفظ المفرد، وأنواعاً أخرى تتناول تركيب الكلام وفصاحته وبلاغته، من غير أن يشير إلى أنها تختص بعلم المعاني، أو علم البيان.

أهمية البحث وأهدافه :

تكمن أهمية هذا البحث في الوصول إلى بعض أسباب تعقيد علم البلاغة في العصر المملوكي.

منهجية البحث:

اعتمد البحث على المنهج التكاملي.

عدد أنواع البديع :

حوالي منتصف هذا القرن «السابع الهجري» ظهر كتاب «بديع القرآن»(٧) لابن أبي الإصبع المصري(٨) (ت ٦٥٤ هـ). يوضح هذا الكتاب تطور ظهور كثير من الأنواع البديعية، لأن المؤلف يشير في مقدمته إلى أنه جمع كتابه اعتماداً على ستة وثمانين كتاباً نص عليها بالاسم، وأنه جمع في كتابه«تحرير التحبير»(٩) مئة وستة وعشرين نوعاً بديعياً، ثم أفرد منها ما يختص بالقرآن الكريم في كتابه هذا، فكان لديه

٥ ـــ المثل السائر، ١: ٢١٠- ٤١٤ .

٦ ـــ المصدر السابق، الجزءان الثاني والثالث.

٧ ـــ قدم له وحققه حفني شرف، مكتبة نهضة مصر – الطبعة الأولى، ١٣٧٧هـ – ١٩٥٧ م .

٨ ـــ ترجمته: فوات الوفيات، ٣٧٤/١، وشذرات الذهب، ٥: ٤٣٩. ومقدمة كتابه «بديع القرآن»، ٦٧-٩٦ .

٩ ـــ لم نجده مطبوعاً وقد أشار إليه محقق كتاب البديع وذكر أنه مخطوط رقم ٤٦٥ بلاغة دون الإشارة إلى مكانه .

مئة وثمانية أنواع بديعية، أخذ منها سبعة عشر نوعاً عن ابن المعتز[١٠]، وأخذ ثلاثة عشر نوعاً عن قدامة بن جعفر[١١] وأخذ تسعة وأربعين نوعاً عمن جاؤوا بعد قدامة[١٢]. أما باقي الأنواع، وهي اثنان وثلاثون نوعاً، فقد ادعى أنها من اختراعه ولم يسبقه إليها أحد. لكن الحقيقة أن معظم هذه الأنواع موجودة عند أسلافه بأسماء مختلفة، أو مشابهة في دلالتها وغرضها البديعي، لكن هذا لا ينفي أهمية هذا الكتاب، فقد صار مصدراً يعتمده أهل البديع، حتى إن السيوطي[١٣] (ت ٩١١ هـ) أخذ عنه هذه الأنواع، واعتمدها في كتاب «لإتقان في علون القرآن»[١٤].

في منتصف القرن الثامن الهجري، نجد أن أنواع البديع قد بلغت في بديعية صفي الدين الحلي مئة وخمسة وأربعين نوعاً[١٥]. وهذه البديعية كانت إحدى أربع بديعيات قارن بينها ابن حجة الحموي[١٦](ت ٨٣٧هـ) في القرن التاسع، فكان من هذه المقارنة كتابه المشهور «خزانة الأدب وغاية الأرب»[١٧].

هذا التفاوت الكبير بين عدد أنواع البديع التي جاءت عند السكاكي وابن الأثير، تلك التي جاءت عند ابن أبي الأصبع، وتكررت عند الحلي وابن حجة الحموي من بعده، يظهر بوضوح ميل الذوق الأدبي والنقدي في العصر المملوكي إلى اختراع الأنواع البديعية، وإلى الإسراف في تقسيم هذه الأنواع وتفريعها، حتى أصبحت الإحاطة بها وفهمها أمراً صعب المنال، ويمكن رد ذلك إلى سببين أساسين هما:

١- اختراع الأنواع البديعية وإدخال أنواع ليست من البديع:

جعل السكاكي علم البلاغة في علمين اثنين هما علم المعاني وعلم البيان، وألحق

---

١٠ ـــ بديع القرآن، ١٧- ٦٤، تبدأ بالاستعارة وتنتهي بـــ «حسن الابتداءات».

١١ ـــ المصدر السابق، ٦٥- ٨٧، تبدأ بـــ «صحة الأقسام» وتنتهي بـــ «الإيغال».

١٢ ـــ المصدر السابق، ٩٣- ٢٣١. أولها «الاحتراس» وآخرها «التوءم».

١٣ ـــ ترجمته: بخط يده في مقدمة كتابه «الإتقان»، ١: ٤-٥ و٦-٧.

١٤ ـــ نعتمد طبعة منشورات الرضي – زاهدي بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم في أربعة أجزاء.

١٥ ـــ ديوان الحلي، ٦٧٦ – ٧٥٠ هـــ. فيها سبعة أنواع من الجناس ثم في كل بيت نوع بديعي محدد.

١٦ ـــ ترجمته، شذرات الذهب، ٢١٩/٧، وفي «الأدب العربي في العصر المملوكي والعثماني»، عمر موسى باشا، ١: ٤٩٤ – ٥٠٨.

١٧ ـــ نعتمد طبعة دار القاموس الحديث للطباعة والنشر – بيروت – صدرت في مجلد واحد بأوراق من القطع الكبير.

بهما فنون البديع بوصفها فنوناً تحسن الكلام لكن لا تؤثر في فصاحته وبلاغته. هذا التقسيم اتبعه جماعة ولاسيما القزويني (ت ٧٣٩هـ)، وشرّاح التلخيص[١٨]، مما يفسر قلة أنواع البديع عندهم.

لكن بعض الأدباء والنقاد في العصر المملوكي ومنهم ابن أبي الإصبع وابن حجة الحموي لم يتبعوا هذا التقسيم واستخدموا مصطلح «البديع» استخداماً مطابقاً لعلم البلاغة.

هذا يفسر كثرة الأنواع البديعية التي ذكروها، لذلك نجدهم قد أدرجوا التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية في أنواع البديع، وهي من أركان علم البيان، كذلك أدرجوا الحذف، والمبالغة والالتفات وغيرها ،وهي أنواع تدخل في علم المعاني أي في الإيجاز والإطناب.

أي أن هؤلاء لم يعترفوا بتقسيم السكاكي، وظلوا على استخدام مصطلح البديع الذي كان سائداً قبل السكاكي، والذي كان يعني الإبداع الفني، وليس بمفهوم العصر المملوكي الذي جعل البديع أنواعاً تحصى في النص من غير أن ينظر إلى تأثيرها الفني فيه.

كذلك أدخل هؤلاء في البديع ما ليس منه، مثل «السهولة» و«الرقة»، و«الانسجام»[١٩].

وهي أحكام نقدية لا تطلق عادة على فقرة نثرية أو بيت شعري، بل تطلق على نصوص كاملة أو إنتاج كامل لأحد الأدباء. كذلك جعلوا من الأبيات الشعرية التي تحمل شيئاً من الحكمة وتسير بين الناس نوعاً بديعياً سماه ابن حجة «إرسال المثل»، وجاء باسم «التمثيل» عند ابن أبي الإصبع[٢٠]. وجعل ابن حجة «الأحاجي والألغاز» نوعاً بديعياً، وكان ابن الأثير قد سبقه إلى ذلك[٢١]، ولكن هذا النوع هو ظاهرة فنية تتعمد الغموض مما يجعلها لا تحسِّن الكلام، وهي مخالفة أصلاً لمفهوم الفصاحة والبلاغة.

---

١٨ ــ«تلخيص المفتاح» للقزويني ومن أشهر شراحه القزويني نفسه، وسعد الدين التفتازاني وبهاء الدين السبكي.

١٩ ــ خزانة الأدب، ص ١٨٩– ١٩٠ .

٢٠ ــ المصدر السابق، ص ٣٤٠، وبديع القرآن، ص ٨٤– ٨٨ .

٢١ ــ المثل السائر ، ٣ : ص٨٤ – ٩٥ .

ولكثرة أنواع البديع وجد أهله حالات يتنازعــها أكثر من نوع بديعي، فسمى ابن أبي الإصبع هذه الحالة «الإبداع»[٢٢]، ونسب لنفسه فضل اكتشافها، بينما أطلق عليها ابن حجة اسم «المشوش»[٢٣].

لذلك نجد عندهما حالات يعلقان فيها على فقرة أو بيت، فيستخرجان من أنواع البديع ما يزيد على عدد ألفاظه .

٢ــ التقسيم والتفريع في النوع الواحد:

وسنتناول أشهر الأنواع التي خضعت لذلك، بادئين بـــ «التورية»[٢٤]، أو «الإيهام» أو «التوجيه» وهي من مابعد قدامة بن جعفر، فقد وردت في «العمدة» لابن رشيق وفي بديع ابن منقذ، وقال عنها الزمخشري: إنها «باب في البيان ليس هناك ألطف منه ولا أنفع ولا أعون على تعاطي تأويل المتشابهات في كلام الله ورسوله».

وإذا كان الجميع يتفقون على تعريفها بأنها لفظ مشترك يقصد الأديب منه المعنى البعيد، بينما يكون المعنى القريب الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي غير مقصود، فإنهم اختلفوا في شواهدها.

فابن الأثير الجزري ذكرها في كتابه «المثل السائر» فيما سماه «المغالطات المعنوية»[٢٥] ورأى أنها أحلى ما استعمل في الكلام و ألطفه لما فيه من التورية، ويرى أنها نوعان:

المغالطة المثلية: وهي التي تقع في اللفظ المشترك وشاهده قول المتنبي:

برَغم شَبيبٍ فارقَ السيفُ كفّهُ ... وكانا على العلاتِ يَلتقيانِ

كأنّ رقَابَ الناسِ قالَت لسيفهِ: ... رفيقُكَ قَيسيٌّ وأنت يماني

٢٢ ــ بديع القرآن ،ص ٣٤٠ – ٣٤٣ ، و كرره «الإتقان في علوم القرآن» ، ٣:ص ٣٣٠ – ٣٣١ .

٢٣ ــ خزانة الأدب ،ص ٧١ .

٢٤ ــ وردت في العمدة ، و بديع ابن منقذ ، و في «المثل السائر» ، ٣ : ٧٦ – ٨٣ ، و «مفتاح العلوم» ، ٤٢٧ ، و «التلخيص» ، ٣٥٩ – ٣٦٠ ، و«بديع القرآن» ، ١٠٢ – ١٠٣، و «الإتقان في علوم القرآن» ، ٣ : ٢٨٥ – ٢٨٧.

٢٥ ــ المثل السائر ، ٣:ص ٧٦ – ٨٢ .

فقد وقعت التورية في لفظ «يماني» الذي يشير إلى الرجل المنسوب إلى اليمن، وإلى السيف المصنوع في اليمن. وقد أورد ابن حجة الحموي هذين البيتين شاهداً على التورية، ورأى أنهما أول شاهد وقع عليه أصحاب البديع في التورية[٢٦].

أما المغالطة الضدية: فهي تقع في لفظ من الأضداد، أي يحمل معنين متضادين. ومن الشواهد التي يسوقها ابن الأثير قول أحدهم :

وَخَلَطتُمُ بعضَ القُرآنِ بِبَعضِهِ فَجَعَلتُمُ الشعراءَ في الأَنعامِ

ومن الواضح أن الشاهد لا يشير إلى تضاد في لفظ «الشعراء» أو لفظ «الأنعام» فهما يدخلان في المشترك اللفظي، الشعراء جمع شاعر، وسورة الشعراء، وكذلك الأنعام التي تربى لفائدة الإنسان، وسورة الأنعام.

والشاهد الثاني الذي يسوقه ابن الأثير قول أحدهم ، وهو وارد في لسان العرب في مادة «نفق»:

وَمَا أَشياءُ تَشريها بمالٍ فَإِن نَفَقَت فأَكسَدُ ما تكونُ

ويذكر أن «نفق» بمعنى راج، ونفقت الدابة ماتت. وهذا الشاهد أيضاً لا يحمل معنى التضاد، فنفوق الدابة ورواجها يعني ذهابها ونفادها، والسلعة حين تروج تنفق في الأسواق. وأعتقد أن هذا الشاهد يدخل في باب الأحاجي و الألغاز وليس في باب التورية.

أما الشواهد الأخرى فقد تداولها أصحاب البديع وكرروها، ومن أشهرها الشاهد الذي نقله السيوطي عن الزمخشري، وهو قوله تعالى: «الرَّحمَنُ على العَرشِ استَوَى» وقد كرره السكاكي، ونقله القزويني عنه وذكره ابن أبي الإصبع و السيوطي في نهاية العصر المملوكي[٢٧]. وهو الشاهد على التورية «المجردة» أي ليس فيها ما يشير إلى المعنى القريب أو البعيد. أما التورية «المرشحة» التي فيها لفظ يلائم المعنى القريب فهو قوله تعالى: «وَ السماءَ بَنيناها بِأيَدٍ» في الشاهد الأول وقعت التورية في «استوى» الذي له معنى قريب وهو الاستقرار بينما المعنى البعيد هو «الاستيلاء». والشاهد

٢٦ ــ خزانة الأدب ، ص٢٣٩ ومابعدها .

٢٧ ــ بديع القرآن ،ص ١٠٢– ١٠٣ . الإتقان في علوم القرآن ، ٣ :ص ٢١٧ – ٢٨٥ . و التلخيص في علوم البلاغة ،ص ٣٥٩ – ٣٦٠ . و الآية طه ٥ .

الثاني وقوع التورية في«اليد» التي تعني الجارحة وهو المعنى القريب، ورشحه هذا المعنى قوله «بنيناها»، بينما المعنى البعيد هو «القدرة».

ومن الملاحظ أن هذين الشاهدين يندرجان في باب المجاز المرسل ،لأنهما لا يحملان معنى الاشتراك اللفظي، فاستوى يتضمن معنى الاستقرار لكنه لا يتضمن بالضرورة معنى الاستيلاء. أما اليد فليس من معناها القدرة بل هي من لوازمها.

ولا يندرج هذان الشاهدان في باب التورية إلا إذا أخذنا بتعريفها الذي جاء به السيوطي في آخر العصر المملوكي، إذ عرّفها بأنها لفظ له معنيان، إما بالاشتراك وإما بالتواطؤ أو بالحقيقة أو المجاز[٢٨]، وهذا التعريف يوسع مفهوم التورية ويدخل فيها ما ليس منها، لأن التواطؤ هو عرف لغوي، وقد يكون فقهياً، و الحقيقة و المجاز هما أوسع بكثير من مفهوم التورية .

كانت التورية في عصر ابن حجة تياراً أدبياً، ونوعاً بديعياً يتنافس فيه المتنافسون، وشغلت التورية ما يقرب من ربع كتاب ابن حجة «خزانة الأدب»[٢٩].

وقد أسرف هذا الأديب الناقد في الاستشهاد بشواهد عن التورية من إنتاج معاصريه، ولم يكتف بذكر التورية المرشحة التي تتضمن ما يشير إلى المعنى القريب غير المقصود، بل زاد أيضاً التورية المبينة وهي التي تتضمن إشارة إلى المعنى البعيد. ثم زاد في تقسيماتها بحسب ورود اللفظ الذي يشير إلى أحد المعنين هل هو قبل التورية أو بعدها. وهكذا أصبحت التورية فناً بديعياً فيه كثير من التفصيل والتفريع فزادت غموضاً واتساعاً.

ولم تسلم الأنواع الأخرى ولاسيما المشهورة منها من اختلاف أهل البديع فيها. فمن ذلك الاستعارة التي كانت من أكثر الأنواع بحثاً وتصنيفاً واختلافاً في التقسيم، بدءاً من «البيان والتبيين» للجاحظ، و«قواعد الشعر » لثعلب وانتهاء بـــ «الإتقان في علوم القرآن» للسيوطي.

يرى ابن الأثير أن حدّ الاستعارة هو طي المستعار له وذكر المستعار مع وجود مشاركة بين طرفي الاستعارة «المستعار له والمستعار منه»، ووجود قرينة تشير إلى

٢٨ ـــ الإتقان في علوم القرآن ، ٣ :ص ٢٨٥ . و الآية : الذاريات ٤٧ .

٢٩ ـــ خزانة الأدب ،ص ٢٣٩ – ٣٦٥ ، وهذه الصفحات تعادل ربع الكتاب .

وقوع المجاز. ومن الأمثلة على ذلك قوله تعالى: «أَلَم تَرَ أَنّهم في كُلِّ وادٍ يَهيمون» فاستعار الأودية للفنون، ويبدو أن ابن الأثير لا يعترف إلا بالاستعارة التصريحية. أما الاستعارة المكنية وغيرها من أنواع المجاز فيعدها من باب التوسع في الكلام، لذلك فإن قول امرئ القيس:

فَقلتُ له لمّا تَمَطَّى بِصُلبهِ وأَردَفَ أَعجازاً وناءَ بِكَلكَلِ

ليس من الاستعارة لأن الليل مذكور سابقاً.

وكذلك قوله (ص):«هَذا جَبَلُ نُحبُّهُ ويُحبّنا» هو من التوسع في الكلام لأنه لا مناسبة بين الجبل والمحبة[٣٠].

أما معاصره السكاكي فقد جعل الاستعارة تصريحية و مكنية، ثم قسّم التصريحية إلى تحقيقية لأن المشبه المحذوف متحقق حساً وعقلاً، و تخيلية لأن المشبه المحذوف محض خيال ومن شواهدها «المنية وأظفارها ، ونطقت الحال» وهو هنا يخلط بين التصريحية والمكنية. ثم جعل للتصريحية قسماً ثالثاً، كما يقتضيه المنطق وهو النوع الذي يحتمل التحقيق والتخييل.

ثم يذكر الاستعارة المكنية ويكرر شاهديه اللذين ذكرهما في نوع التصريحية التخييلية[٣١]. ثم قسمها إلى أصلية وتبعية وفق جمود لفظها أو اشتقاقه[٣٢]. ثم ذكر تقسيماً آخر وفق مايرافق الاستعارة من ألفاظ تشير إلى أحد الطرفين، فهي مرشحة إذا كان هناك لفظ يشير إلى المشبه به، ومجردة إذا كان فيها لفظ يشير إلى المشبه.

ووفق المنطق هناك نوع ثالث خالٍ من الإشارة إلى أحد الطرفين، ويقصد الاستعارة المطلقة دون أن ينص على ذلك بالاسم.

ويختم السكاكي الحديث عن الاستعارة بالحديث عن أنواعها وفق المحسوس

---

٣٠ ــ المثل السائر،٢: ص ٧٠ – ١١٥، وهوالنوع الأول في المقالة الثانية (في الصناعة المعنوية) يميز الاستعارة من التشبيه المضمر الأداة ، يبين الفرق بين الاستعارة و التشبيه وفي ص٨٣ يتناول حد الاستعارة ، ثم يناقش أقوال الآخرين فيها ولاسيما أقوال ابن سنان الخفاجي في «سر الفصاحة » ، وهو يجعل الاستعارة درجات جيدة ، ووسط ، ورديئة . الشعراء: الآية ٢٢٥ . أما الحديث فلم نقع عليه في الصحيحين (مع ملاحظة ٣١) .

٣١ ــ مفتاح العلوم ،ص ٣٧٣ – ٣٧٤ .

٣٢ ــ المصدر السابق ،ص ٣٨٠ – ٣٨١ .

والمعقول، ويعد منها خمسة أنواع[٣٣]، وقد خصص القزويني، بدوره، صفحات لدراسة الاستعارة، وذكر ما جاء عند السكــاكي ولم يوافقه في بعض مـــا جاء به من تقسيمات للاستعارة[٣٤]. ونجد ما يشبه هذه التقسيمات عند ابن حجة الحموي[٣٥]، وعند السيوطي الذي تحدث عن أركان الاستعارة وعن الفرق بينها وبين التشبيه البليغ. وقال إن أقسامها كثيرة، فمن حيث أركانها الثلاثة (المستعار له والمستعار منه والجامع بينهما) قسمها إلى أقسام وفق المحسوس و العقلي. ثم أضاف: إنها وفق لفظها، فهي أصلية إذا كان اللفظ الذي وقعت فيه جامداً، وتبعية إذا كان مشتقاً، وهي مكنية إذا حذف المشبه به، وتصريحية إذا حذف المشبه.

في تقــسيم آخر هي وفاقية إذا كان وقوع الاســتعارة ممكناً، وعنادية إذا كان وجودها مســتحيلاً. ثم هي مرشحة إذا اقترنت بما يشير إلى المســتعار منه، ومجردة إذا اقترنت بما يلائم المســـــتعار له، ومطلقة إذا خلت من الإشارة إلى أحد الطرفين[٣٦]. ويختم الحديث عن الاســتعارة بذكر الاســــتعارة التمثيلية باعتبار وجه الـــــشبه المنتزع من متعدد.

وكان للتــشبيه أيضاً نصيبه من التقــسيم و التفريع. وهو من أقدم الأنواع البديعية تناولاً فهو موجود في«الكتاب» لسيبويه، ولم يغفله كتاب في البلاغة بعد ذلك [٣٧].

ذكره ابن الأثير، ورأى أن التشبيه والتمثيل شيء واحد. ثم قسم التشبيه المضمر الأداة إلى أقسام خمسة حسب وقوعه في الجملة وجعل المثل المضروب آخرها التشبيه التمثيلي أو الاستعارة التمثيلية.

ثم قسم التشبيه إلى أربعة أقسام: تشبيه معنى بمعنى، وتشبيه صورة بصورة، تشبيه معنى بصورة، وأخيراً تشبيه صورة بمعنى. ثم ذكر أن كل قسم من هذه الأقسام يقسم بدوره إلـــى أربعة أقسام وهي: تشبـــيه مفرد بمفرد، ومـــركب بمركب،

---

٣٣ ـــ المصدر السابق ،ص ٣٨١ – ٣٨٧ ، ٣٨٨ – ٣٩٨ .

٣٤ ـــ التلخيص في علوم البلاغة ، ص٣٢٤ – ٣٣٥ .

٣٥ ـــ خزانة الأدب ، ص٢٣٩ – ٣٦٥ ، وهذه الصفحات تعادل ربع الكتاب .

٣٦ ـــ الإتقان في علوم القرآن ، ٣ :ص ١٤٨ – ١٥٨ .

٣٧ ـــ بديع القرآن ، ص٥٨ – ٦٣ .

ومفرد بمركب، ومركب بمفرد. وأشار في الختام إلى أن هناك درجات للتشبيه من حيث بلاغته[٣٨].

أما معاصره السكاكي فقد كان أكثر حرصاً على تقسيم التشبيه تقسيماً منطقياً، فقد قسمه من حيث طرفاه إلى طرفين حسيين أو طرفين عقليين أو عقلي وحسي، أو حسي وعقلي.

وقسمه أيضاً من حيث وجه الشبه إلى واحد و متعدد، والواحد إلى حسي وعقلي، والمتعدد إلى متعدد في حكم الواحد وهو حسي أو عقلي أو مختلط. ثم أغرق في التقسيم فقسمه وفق الغرض منه وهي أقسام كثيرة متعددة .

ثم ذكر أحوال التشبيه من حيث قربه أو بعده. وأخيراً ذكر مراتب التشبيه وفق أركانه الأربعة (مشبه ومشبه به وكلمة التشبيه، ووجه الشبه) ورأى أن التشبيه التام الأركان[٣٩] لا قوة فيه، وأن التشبيه البليغ الذي تسقط فيه الأداة ووجه الشبه هو أقواها.

وقد كرر القزويني في «التلخيص» ما ذكره السكاكي على نحو مختصر، وذكر تقسيمه من حيث طرفاه وفق الحسي والعقلي، ثم ذكر تقسيمه من حيث وجود أركانه ولاسيما وجود الأداة ووجه الشبه، وتلا ذلك تعدد أحد طرفي التشبيه، وختم الحديث عن التشبيه بالقول: إن أعلى مراتب التشبيه في قوة المبالغة هو التشبيه الذي يحذف فيه الأداة ووجه الشبه ويقصد التشبيه البليغ. ثم يذكر حذف أحد طرفي التشبيه أي الاستعارة، ويرى أنه لا قوة لغيرهما[٤٠].

وتكرر الحديث عن ذلك عند ابن حجة الحموي في «خزانة الأدب». وقد تناوله السيوطي أيضاً في «الإتقان في علوم القرآن» وذكر تقسيمات مشابهة لما ذكره سابقوه وقسمه باعتبار طرفيه إلى حسي وعقلي، وباعتبار وجه الشبه إلى مفرد ومركب. وما ينتج من ذلك من تقسيمات. وقد قسمه أيضاً باعتبار ما تقع عليه الحاسة ومالا تقع عليه. أما بالنظر إلى أركانه فجعله مؤكداً بحذف الأداة، ومرســلاً بحذف وجه الشبه،

---

٣٨ ـــ المثل السائر ، ٢ : ص ١١٦ – ١٧٠.

٣٩ ـــ مفتاح العلوم ، ص ٣٢٩ – ٣٤٩.

٤٠ ـــ التلخيص في علوم البلاغة ، ص ٢٣٨– ٢٩١

وبليغاً بحذف الأداة ووجه الشبه، ومقلوباً عند عكس التشبيه أي بتشبيه الأقوى بالأضعف[٤١].

ولعل«الجناس» أو «التجنيس» من أهم الأنواع البديعية التي تشهد على كَلَفِ أصحاب البديع بالتقسيم والتفريع والغموض أيضاً ولاسيما في العصر المملوكي.

هو نوع بديعي قديم ألف فيه الأصمعي، وذكره ابن المعتز، ولم يخلُ ذكره من كتب البلاغة وإعجاز القرآن[٤٢] وعلى الرغم من أن هذا النوع البديعي يختص بالناحية الصوتية و الموسيقية للنص، ولا علاقة له بالناحية المعنوية، فإنه كان من أكثر الأنواع تعقيداً نظراً لكثرة تفريعاته واختلاف تسمياته يذكر ابن الأثير أن أهل البلاغة اختلفوا في التجنيس، في تسمياته وفي ترتيبه. ويرى أن التجنيس الحقيقي هو اللفظ المشترك لأن شرطه اتفاق اللفظ واختلاف المعنى. ويذكر أن بعضهم يجهل ذلك فأدخل في التجنيس ما ليس منه، ثم يذكر أنواعاً تشبه التجنيس[٤٣].

أما السكاكي فرأى أن الجناس هو تشابه الكلمتين في اللفظ ولم يشترط اختلاف المعنى، مما يوحي بأنه يمكن أن يدخل فيه التكرار اللفظي ورد العجز على الصدر. وأخذ السكاكي في ذكر أنواع الجناس الذي اختلف فيه اللفظان بحرف واحد، وعرض شواهد لموقع هذين الحرفين في أول اللفظين أو في وسطهما أو في آخرهما وغير ذلك، ثم ذكر ما يُلحق بالجناس[٤٤]، وقد أخذ عنه القزويني تعريف الجناس لكنه كان مختلفاً عنه في التقسيم والتفريع والتسميات، وأهم ما فعله القزويني أنه جعل الجناس التام ثلاثة أنواع هي: التام، والتام المماثل، والتام المستوفى.

ثم صنف بقية أنواع الجناس، وأخذ الملحق بالجناس عند السكاكي. لكن الاختلاف في التسميات جعل الأمر غامضاً على الرغم من أن نوع الجناس واحد[٤٥].

وفي «بديع القرآن»[٤٦] يرى ابن أبي الإصبع أن الجناس أصلان. جناس مزاوجة،

---

٤١ ــ خزانة الأدب ، ص ١٨٣ – ١٨٩ ، الإتقان في علوم القرآن ، ٣: ص١٤٢ – ١٤٨.

٤٢ ــ بديع القرآن ،ص ٢٧

٤٣ ــ المثل السائر ، ١: ص٣٤٢ – ٣٦٠ .

٤٤ ــ مفتاح العلوم ، ص٤٢٩.

٤٥ ــ التلخيص في علوم البلاغة ، ص ٣٨٨ – ٣٩٢ .

٤٦ ــ بديع القرآن ، ص٢٧ – ٣٠.

وجناس مناسبة، يتفرعان إلى عشرة فروع، منها ما هو لفظي ومنها ما هو معنوي.

وعنده تخلط أسماء الجناس ودلالاتها فمن ذلك ما يسميه جناس المزاوجة وهو من المعنوي، ويمثل لذلك بقوله تعالى: «وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا»[٤٧] ويرى أن لفظ «سيئة»الثانية سميت سيئة للمزاوجة. كما يذكر جناس المناسبة وهو من اللفظي ومن أمثلته «فَأَقِم وَجهَك للدّين القَيِّم»[٤٨] وهذا الشاهد جعله السكاكي من الملحق بالجناس نظراً لاختلاف أصل الاشتقاق فيه. أما بقية الأنواع ففيها أسماء متماثلة لما ذكره الآخرون لكن بدلالات مختلفة.

وعلى الرغم من أن السيوطي قد أخذ كثيراً عن ابن أبي الإصبع فإنه في نوع «الجناس»[٤٩] يخالفه في التسميات و التعريف، فقد اشترط أن يكون الجناس تماثلاً في اللفظ واختلافاً في المعنى، ولا يجوز أن يكون أحد اللفظين حقيقة و الثاني مجازاً، فلابد أن يكون الجناس، إذاً، لفظاً مشتركاً. وهويكرر كثيراً من أنواع الجناس ويختمها بنوع يسميه تجنيس الإطلاق وهو أن يجتمع اللفظان في المشابهة ومن أمثلته: «وَجَنَى الجَنّتَينِ»[٥٠]«وَلِيُرِيَهُ كَيفَ يُواري»[٥١]. وهذا النوع كما هو واضح ،هو الملحق بالجناس عند السكاكي و القزويني. وقد ذكر ابن حجة الحموي في «خزانة الأدب»أنواعاً مشابهة لما ذكره هؤلاء في موضوع الجناس، واختلفت عنده بعض التسميات لبعض أنواع الجناس، لكن ابن حجة الحموي انفرد في إدخال الجناس الذي هو تماثل صوتي يخدم موسيقا النص في غير مجاله، عندما أضاف أنواعاً من الجناس تتعلق بمعنى النص وليس بموسيقاه من ذلك ما أطلق عليه اسم «الجناس المعنوي»[٥٢] الذي يعرّفه بأنه إضمار ركني التجنيس، و المجيء بما يرادف المضمر للدلالة عليه.

وشاهده على هذا النوع قول ابن عبدون، وقد اصطبح بخمر ترك بعضها إلى الليل فصارت خلاً:

---

٤٧ ــ الشورى ، ٤٠.

٤٨ ــ الروم ، ٤٣.

٤٩ ــ الإتقان في علوم القرآن ، ٣: ص ٣١٠ – ٣١٤.

٥٠ ــ الرحمن ، ٥٤.

٥١ ــ المائدة ، ٣١.

٥٢ ــ خزانة الأدب ،ص ٤١ – ٤٢.

أَلا في سبيلِ اللَّهوِ كَأسُ مُــدامـــةٍ أَتَتنا بطَعمٍ عَهدُهُ غَــيرُ ثــابتِ
حكَت بِنتَ بِسَطامِ بن قَيسٍ صَبيحَةً وَأَمسَت كجسمِ الشَّنفَرى بَعدَ ثابتِ

وكان اسم بنت بسطام الصهباء، والشنفرى قال:

فَاسقِنِيها أَيَا سَوادَ بنَ عَمرو ٍ إنّ جِسمي مِن بَعدِ خَالي لَخَلُّ

ويرى ابن حجة الحموي أن هناك جناسين مضمرين الأول بين الصهباء بمعنى الخمر، والصهباء بنت بسطام، والثاني وقع في «خل» بين الخلّ بمعنى المادة الحامضة، و الخل بمعنى الرقيق المهزول.

وقد ذكر الصفدي البيت الأول في معرض حديثه عن أبيات المعاني. وليس عن الجناس. لكنه يضيف أن بنت بسطام هي الصهباء. وذكر أيضاً بيت الشنفرى المذكور آنفاً(٥٣)، ولا يخفى أن هذا النوع من الجناس يتجاوز الألغاز والأحاجي في غموضها، ولاشك في أنه من صنع أدباء قد تفرغوا لمثل هذه الأمور التي تدخل النص الأدبي في غموض يصعب إيضاحه.

ولم يكتف ابن حجة بذلك، بل ذكر نوعاً آخر من الجناس وهو ما يسميه «جناس الإشارة»(٥٤) ويعرفه بأنه محاولة الناظم أن يجانس بين لفظين، فلا يوافقه الوزن فيلجأ إلى مرادف للفظ الأول. وشاهد هذا النوع هو قول امرأة من عقيل أراد قومها الرحيل:

فَمَا مَكَثنا، دَامَ الجَمالُ عَلَيكُما بِثَهلانَ إلا أَن تُشَدَّ الأَباعِرُ

أرادت أن تجانس بين الجَمال والجِمال، فأرغمها الوزن والروي على ذكرالأباعر بدل الجِمال.

ويضيف ابن حجة نوعاً ثالثاً وهو «جناس الكناية»(٥٥) ويمثل لذلك بقول أحدهم:

وَتَحتَ البَراقِعِ مَقلوبُها تَدُّبُ على وَرد ِ تِلكَ الخُدود

فكنى عن العقارب ِ بمقلوبها التي هي البراقع .

---

٥٣ ــ الغيث المسجم في شرح لامية العجم ، ٢: ص ٣٧٢ .

٥٤ ــ خزانة الأدب ، ص٤١ – ٤٢.

٥٥ ــ المصدر السابق ،ص ٤١ – ٤٢.

الخاتمة والاستنتاجات:

وهكذا نجد أن كلف أصحاب البديع بالتفريع والتقسيم وإطلاق الأسماء وابتكار الأنواع البديعية قد أخرج علم البلاغة، ولاسيما علم البديع، عن مساره، وأضحى ميداناً معقداً غامضاً. ولو اكتفى هؤلاء بجعل الجناس تماثلاً صوتياً، أو لو اكتفوا بنوع الجناس التام في اللفظ المشترك وكل ما خالف ذلك سمي جناساً ناقصاً، ولو اكتفوا بدراسة التورية من حيث المغالطة المعنوية أو الإيهام، ولو اقتصر أمر الاستعارة على ما جاء به الجرجاني من حيث تأثيرها في النص، وكذلك بالنسبة للتشبيه، لوفر ذلك على الباحثين كثيراً من العناء والجهد.

المصادر و المراجع :

١ــ ابن أبي الإصبع، بديع القرآن، الطبعة الأولى، مكتبة نهضة مصر، مصر، ١٣٧٧ هـ ــ ١٩٥٧ م.

٢ــ ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الطبعة الأولى، مطبعة نهضة مصر، مصر، ١٣٧٩ هـ ــ ١٩٥٩ م.

٣ــ ابن حجة الحموي، تقي الدين، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث للطباعة و النشر، بيروت، من غير رقم طبعة ولا تاريخ .

٤ــ ابن خلكان، شمس الدين، وفيات الأعيان، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ .

٥ــ ابن العماد، عبد الحي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، المكتبة التجارية للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، بلا تاريخ.

٦ــ الحلي، صفي الدين، الديوان، دار صادر، بيروت.

٧ــ السكاكي، يوسف، مفتاح العلوم، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٧ م .

٨ــ السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، منشورات الرضى، زاهدي، من غير تاريخ ولا طبعة.

٩ــ الصفدي، صلاح الدين، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٣٩٥ هـ ــ ١٩٧٥ م.

"المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته"

د. محمد خاقاني* ود. رضا عامر**

الملّـــخص:

عرف المنهج السيميائي في العقود الأخيرة من القرن العشرين تحولات عدة في التعاطي مع الخطاب الشعري الحديث على وجه الخصوص، هذا ما أثار العديد من الإشكالات في كيفية مقاربة النص الأدبي مقاربة واعية على مستوى الأدوات الإجرائية، أوعلى مستوى التأويل واستنطاق النص بشكل لا يفسد دلالة المعاني الحقيقية للبنى العميقة، ومن هنا يعدّ نقد "الخطاب الشعري الحديث والمعاصر" من القضايا النقدية المهمّة التي تناولها نقادنا المحدثون، في ظل المنهج السيميائي الممارس في تحليل علامات هذه النصوص دون المساس بهويتها العربية بلا إفراط أو تفريط.

والتحليل المقترح، لا يتوقف عند الإحالات إلى المعارف والعلوم المختلفة، وكذا لا ينتهي عند دلالة معينة، بل يفتح النص على سيل من المعارف المتنوّعة، لأنه بالغ التنوّع والتعدد، ويحيل إلى معارف وإيديولوجيات مختلفة، ولهذا فإن التحليل السيميائي يستوعب كل هذا ويضعه ضمن استراتيجياته. لقد أصبحت المقاربات النصّانية منهج بحث نقدي، ونظرية علمية تطرح العديد من التصورات والرؤى المنهجية والإجرائية في تناول النص العربي الحديث على مستوى التنظير أو الممارسة التطبيقية، والتي لا يمكن الاستغناء عنها، خاصة أثناء التحليل.

وعليه تكشف هذه المداخلة عن أهمية المنهج "السيميائي" في مقاربة النص العربي الحديث، وأهم المشاكل التي يشكو منها الخطاب الشعري الحديث خاصة من خلط بين النقاد في تناول الظاهرة الأدبية، وطرق وأساليب التحليل التي تبقى محتشمة على مستوى الأدوات الإجرائية، أو على مستوى التأويل الصحيح في استنطاق النص.

الكلمات المفتاحية: السيميائية، النقد الأدبي، الأدب العربي الحديث

---

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اصفهان

** أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربية وآدابها، المركز الجامعي– ميلة، الجزائر

مدخـــــل

تهدف هذه الورقة البحثية إلى مناقشة موضوع إشكالية البحث عن المنهج المناسب فـــي الممارسة النقدية السليمة التي تعالج النص الأدبي بحذر شديد. ولمّا كـــان عـــدد كبيـــر مـــن الدراسات النقدية والمشاريع العلمية تدّعي المنهجية في التعامل مع الإشكالية مجال الدراســـة، دون وعي أصحابها بدور النصوص في تطوّر أفكار المنهج ، حيـــث تتبنـــى معظـــم هـــذه الدراسات نسقًا شكليًّا معينًا تظن معه بممارساتها أنها بلغت حدّ المنهجية ؛ فإن النتيجـــة هـــي وجود حالة من الضبابية الفكرية ــ إذا جاز التعبيرــ يتم فيها تسطيح الأفكـــار والانحـــراف بالإشكاليات ــ بقصد أو بدون قصد ــ إلى عالم من سوء الفهم الذي يؤدي إلى صعوبة فهـــم الموضوع.

ولأنّ الباحثين يعتقدان أنّ التفكير بالمنهج للوصول إلى الفكر المنهجي فـــي الدراســـات النقدية العربية، يتطلّب جهودًا بحثية جماعية مركبة يتم فيها الاهتمام بالفكر وزيـــادة الـــوعي بإشكالياته، كما يتم فيها الاهتمام بالممارسة الأكاديمية التي يفترض أنهـــا تتـــرجم، بشـــكل أو بآخر، الفكر المنهجي السائد؛ فإن محاولتنا الراهنة تطمح إلى معالجة الإشكالية فـــي إطارهـــا المعرفي العام، وفي سياقها الأدبي الخاص، لمساءلة التطور المعرفي الذي طرأ على المناهج النقدية العربية من خلال تتبع المنهج السيميائي أثناء مساءلة النصوص الشعرية الحديثة مـــن أجل فهم معانيها ودلالاتها، وعليه نعثرعلى العديد من السيميائيين الذين لا يمكنهم الاســـتغناء عن علم العلامات لما أظهره من نجاعة في التحليل وكفاءة عالية في التشريح للبنى العميقـــة في شتى التخصصات النقدية الحديثـــة،ومختلف المعـــارف الإنســـانية. إذا مـــا هـــي السيميولوجيا؟ وما هي مشاربها التاريخية، واتجاهاتها المختلفة؟

تكشف هذه المداخلة عن أهمية المناهج النقدية النصيّة، خاصة السيميائية منهـــا؛ في مساءلة الخطاب الشعري الحديث وتعداد المشاكل المنهجية والفلسفية والمعرفيـــة التي تصادف المحلّل السيميائي أثناء تعامله مع الظاهرة الأدبية التي تبقـــى عصـــية أثناء المسح العلاماتي للبنى العميقة للنص المستنطق خاصة علـــى مســـتوى آليـــات التحليل أو على مستوى التأويل الصحيح في استنطاق الدلالات العميقة للبنية النصية على اعتبار أنّ النص الشعري الحديث صعب المراس لما فيه من بنيـــات مفتوحـــة تحتاج إلى ناقد صاحب تجربة وممارسة نقدية واعية في تفكيـــك شـــفرات الـــنص وعلاماته الغامضة.

المحور الأول: الجذور التاريخية للمنهج السيميائي

يكاد يجمع الدّارسون على أنّ الإرهاصات الأولى لعلم السيمياء تعود إلى الحضارة الإغريقية القديمة، إذ يمكن العثور على إشارات داخل الموروث الفكريّ الذي خلّفه اليونان منذ القدم، تلك الإشارات التي يلتقي بعضها مع الكثير من الأفكار التي قالت بها السيمياء الحديثة. وأهمّ ما يمكن إيراده في هذا المجال هو تلك الجهود التي قام بها الرّواقيون الذين عُدُّوا بحقّ السّباقين في اعتبار العلامة تحتوي دالا ومدلولا، كما يذهب إلى ذلك "أنبرتو إيكو"[١]، ولعلّ هذا التقسيم الذي حُفظ عن الرواقيين كان هو الأرضية الفكرية التي انطلقت منها السيمياء الحديثة ممثّلة في فارديناند دي سوسير[٢] الذي أعاد الاعتبار لهذا التصوّر من خلال تفريقه بين مصطلحي الدّال والمدلول، كما سنرى في أثناء الحديث عن إسهامه في التّأسيس لعلم السيمياء الحديث، فنلمس –حينها– مدى المشابهة الواقعة بين جهود سوسير، وما قال به الرّواقيون القدماء، مع اختلاف بينهم في الشيوع والتّأثير في من جاء بعدهم.

أمّا المرحلة الثانية في تاريخ السيميائيات القديمة كما يقرّره عزّ الدين المناصرة، فهي تلك المحاولة التي قام بها القديس أوغسطين[٣] حول تشكيل نظرية تأويلية يتمّ تطبيقها على النصوص المقدسة، ثم يختفي مصطلح السيميائية مدة طويلة ولا يظهر إلا في دراسة الفيلسوف الإنجليزي جون لوك[٤](١٦٣٢–١٧٠٤) باسم «*Sémiotiké*، وبدلالة جدّ متشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية»[٥].

أمّا المرحلة الثالثة التي يتوقّف عندها عزّ الدين مناصرة بعد هذا فهي مرحلة العصور الوسطى التي لا نعثر فيها على الشيء الكثير، ثمّ تجيء بعدها المرحلة الرابعة والتي بدأت تتشكّل فيها نظريّة العلامات والإشارات خلال القرن التاسع عشر؛ فنأتي على ذكر جهود الفيلسوف الألماني جون لوك" [٦] الذي استخدم مصطلح سيميوطيقا "*Semiotics*"، وهو ــ عنده ــ علم يهتمّ بطبيعة الدّلائل التي يستعملها

1- Anberto Iko
2 –Ferdinand De Saussure
3- Agusteen
4 -John Loke
٥ ــ توسان، ١٩٩٤، ص٣٧
6- Jhonn-Loukh

العقل البشري في أثناء العملية الإدراكية. ونجد من بين الدارسين الآخرين الذين أكّدوا ــ بدورهم ــ أصالة التفكير العلامي وتجذّره عند مختلف الشعوب القديمة الباحث جان ماري سشايفر[٧] الذي يرى أنّ ما وصلنا من تصوّرات وتأمّلات حول الظاهرة اللّسانيّة تضمّنت العديد من المفاهيم الدلالية.

ويمكن أن نوجز هذه المحطّات السّيميائيّة التي توقّف عندها سشايفر في أثناء حديثه عن تاريخ هذا العلم في النّقاط الآتية:

١ــ جهود كلّ من أفلاطون وأرسطو في هذا المجال.

٢ــ جهود السفسطائيين.

٣ــ جهود القدّيس سانت أوغسطين، خاصّة في مجال تفريقه بين العلامات الطبيعيّة والعلامات التواضعية، وتمييزه بين وظيفة العلامات عند الحيوانات والبشر.

٤ــ الجهود التي قام بها الموديّون ، بخاصّة فيما يتعلق بأفكارهم اللّسانيّة التي كان لها حمولة علامية.

٥ــ جهود الفيلسوف الإسباني جوناسي بوانسوت[٨]، وخاصة ما جاء في كتابه"فنّ المنطق" الذي ميّز فيه بين التمثيل والمعنى.

٦ــ إسهام جان لوك الذي يقترح مصطلح العلاماتية أو السيميائية بوصفه معرفة بالعلامات.

٧ــ جهود بيرس[٩] كمحطّة أخيرة تشكّلت معها معالم هذا العلم بوضوح أكبر.

ولا تختلف هذه المحطّات التي توقّف عندها سشايفر عن سابقتها التي قدّمها الدارس عزّ الدين المناصرة مع زيادة ضئيلة عند الثّاني على أنّ كليهما أجلى حقيقة أصالة هذا العلم وقِدَمِهِ في الفكر الغربيّ.

أهمّ الاتجاهات السيميائية الغربية الحديثة:

سيمويولوجيا سوسير:

كان فرديناند دوسوسير[١٠] ومازال واحدا من أبرز أعلام البحث اللغويّ واللّساني في تاريخ البشريّة جمعاء لكونه صاحب أهمّ ثورة لغوية شهدها العصر الحديث، ثورة

7- J.M. Shypher
8- Jonnais
9- Pierce
10- Ferdinand De Saussure

انطلقت بعدها دراسات لغوية لسانية جادة لا تزال قائمة إلى يومنا، تدين في أغلبها لفكر وأبحاث هذا الرجل، وكلّ ذلك لم يجعل منه مؤسّسا لمدرسة مهمة هي ما يسمى بمدرسة جونيف[١١] بل مؤسّسا لعصر بأكمله من الدرس اللساني.

ومع ظهور كتابه "دروس في الألسنية العامة"، تلقّت علوم اللغة واللسان دفقا جديدا نحو التّرسّخ والشمول. فأمام سيطرة الدراسات التاريخية والمعيارية للظاهرة اللغوية في الماضي أراد سوسير توجيه الأنظار إلى نوع آخر من الدراسة هي الدراسة الآنية الوصفية للظاهرة اللغوية ومن أهم المقولات التي جاء بها سوسير في اللغة هو اعتبارها نظاما من الإشارات يعبر بها بني البشر عمّا يدور في أذهانهم من أفكار وأحاسيس ومشاعر، مثلها في ذلك مثل باقي الأشكال الإشارية الأخرى.

بيد أنّ سوسير، يكفيه من خلال ما قدّمه، أن يتنبأ بعلم السيمياء دون أن يعمد إلى تحديد الأطر العامة التي يقوم عليها هذا العلم، ولعلّ مردّ ذلك أنّه في هذه المرحلة من البحث كان حريصا بصفة خاصة على تحديد اللسانيات العامة، وبالأحرى موضوع اللسانيات،ومن هنا جعل "دي سوسير" اللغة «نظاما من العلامات، تعبر عن الأفكار، مثلها مثل أنظمة أخرى تشبهها، كأبجدية الصم، والإشارات العسكرية، وغيرها، ولكن اللغة هي أهم هذه الأنظمة العلاماتية»[١٢]، ويمكن وصفها نسقا من العلامات.

لقد رفض "دي سوسير" الفكرة التي ترى أن اللغة هي كومة من الكلمات المتراكمة تدريجيا عبر الزمن، تؤدي وظيفة الإشارة إلى الأشياء في العلم، فالعلامة عنده مركبة من طرفين متصلين يمثلان «كيانا ثنائي المبنى، يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر»[١٣]، فالطرف الأول هو إشارة مكتوبة أو منطوقة، وهي "الدال, signifiant" أي الصورة الصوتية للمسمى، والطرف الثاني هو "المدلول، signifié" أو المفهوم الذي نعقله من الإشارة لها. ويمكن« تمثيل الفكرة»[١٤] كالآتي:

- ما يقبله دي سوسير: العلامة = الدال /المدلول **العلامة** = **الدال** / **لمدلول**

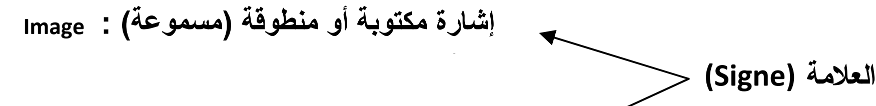
11- Jeneve

١٢ ــ توسان،١٩٩٤، ص١٤

13-Saussure,1973:108

١٤ ــ خلف،٢٠٠٣،ص٢٢

هكذا نصل إلى تحديد مفهوم العلامة «Signe» بأنها ذلك الكل المركب من الدال والمدلول ويمكن توضيح ذلك بيانيا:



مفهوم التصور الذهنى: Concept

ومن ثم فإنّ العلامة أو الدليل عند سوسير «وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا ويتطلب أحدهما الآخر»(١٥)، وعند عملية الجمع بين ـــ الدال والمدلول ـــ يتكون المعنى اللغوي، هذا وإنّ «العلامة لدى سوسير، قائمة على الدال والمدلول، مع إقصاء المرجع والعلاقة الموجودة بينهما اعتباطية»(١٦)، وهذا نجده بشكل واضح في بعض العلامات المحاكية للطبيعة (conomtopées)«كمواء القط، وخرير المياه»(١٧).

وتعدّ فكرة إهمال المرجع أو المشار إليه فكرة يكتنفها الغموض في علاقة الدال بالمدلول، إلى أن جاء "أوجدان وريتشاردز"(١٨)، وأكّدا على فكرة المشار إليه في كتابهما "معنى المعنى"، فالرمز يقابل الدال عند دي سوسير، و الفكرة تقابل المدلول، أما المشار إليه فلا وجود له عند سوسير، وعليه تتنوع العلامات تبعا لتنوع المعارف الإنسانية، من ألفاظ وإشارات، ورموز، وآثار وإيماءات جعلت العلامة تنقسم إلى علامة لسانية، وأخرى غير لسانية، مما دفع بالنقاد إلى خوض غمار هذا العلم ، ومن خلال البحث في أغواره، فإننا سنكون على أبواب مؤسس آخر للسيمياء، اختار لها اسم السيميوطيقا.

سيميوطيقا بـــيرس:

إذا كان بعض الدارسين يذهب إلى أنّ دي سوسير أوّل من بشّر بعلم السيمياء الحديث حين قال أنّه من الممكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدّلائل في صلب الحياة الإجتماعية فإنّ الكثير منـــهم يرى أنّ المنـــشئ الأوّل والأب الشرعـــيّ لهذا العلم هو

---

١٥ ـــ خلف،٢٠٠٣، ص٢٤

١٦ ـــ حمداوي، ١٩٩٧، ص٨٨

١٧ ـــ ابراهيم، ٢٠٠٤، ص٧٦

18- Ugdan & Richard

المنطقيّ الأمريكيّ شارل ساندرس بيرس"[١٩]، وإن كان سوسير ينطلق في تصوّره لعلم السيمياء من خلفية لسانية لغوية، فإنّ تصوّر بيرس لهذا العلم يقوم ــ أساسا ــ على المنطق والذي يراه مرادفا للسيمياء، ومنطق بيرس هو منطق العلاقات، ولا يسمح المنطق الشكلي كما تصوره هذا العالم إلا بدراسة البنيات المحمولة من نوع "الموضوع محمول" ويحتوي هذا الشكل في جوهره على موضوع يكمن دوره في تعيين الشيء أو الأشياء المتحدث عنها، ويحتوي على محمول يعبر عن خاصية الشيء أو الأشياء، ويحتوي هذا الفعل الذي ليس له أي دور سوى ربط الموضوع بالمحمول، وهو يعد كرابطة "copule".

ومن هنا يصبح البحث في مجال السيميولوجيا بحثا هاما تحتاج إليه كلّ مناحي المعرفة. يقول بيرس:«ليس باستطاعتي أن أدرس كل شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن وعلم النفس وعلم الأصوات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام والسكوت والرجال والنساء وعلم القياس والموازين إلا على أساس أنه نظام سيميولوجي»[٢٠] ، ومنه اتّصف الدرس السيميائي عند بيرس بالشمول والتنوع لتنوّع المعارف والمواضيع المدروسة.

ومن أهمّ ما جاء به بيرس في نظريّته السيميائية هو تلك التقسيمات النظرية حول المنظومة الدلالية، ومنها ما عمد إليه حسب تصوّره الخاص إلى تقسيم العلامة أو الدليل إلى ثلاثة أقسام، يعرض إليها الدارس حنّون مبارك على النحو الآتي:

١ــ الممثِّل: الدليل باعتباره دليلا

٢ــ الموضوع: وهو ما يعنيه الدليل أو هو المعنى

٣ــ المؤوّل: وهو ما يجعل الدليل يحيل على موضوعه

ويعرض الدارس عادل فاخوري للتقسيم نفسه الذي قدّمه حنون مبارك على اختلاف طفيف في البنية الاصطلاحية بينهما؛ وذلك حين يؤكّد على أنّ العلامة التي هي نموذج للمقولة الثلاثية تشكّل ــ إذن ــ من حيث الكنه علاقة ثلاثية بين ثلاثة أركان يطلق عليها بيرس أسماء العلامة بحدّ ذاتها، الموضوع، التعبير.

19 - Charles-Senders-Pierce

٢٠ ــ الواعر، ١٩٨٨، ص١١

ومنه نجد أن مصطلح الممثل أو الذي يسميه بيرس العلامة بحدّ ذاتها يقابل مصطلح "الدال" عند سوسير، بينما يقابل مصطلح الموضوع عنده مصطلح "المدلول" عند سوسير ويتجاوز بيرس المقولة السوسيرية من خلال مصطلح التعبير أو المؤول، فلا وجود لهما في الطرح السوسيري، وتأسيسا على ما سبق نستطيع القول: إنّ بيرس في أثناء دراسة العلامة ــ كما يرى الدارس عدنان بن ذريل ــ راعى عاملين هامّين هما:

أ. عامل الطابع الطبيعي أو الاصطلاحي لها.

ب. عامل التفسير لها؛ أي فهمها من قبل المتعامل معها.

ونستطيع أن نذكر إلى جانب هذا التقسيم الهام تقسيما ثلاثيا آخر جاء به بيرس حول طبيعة العلامة لا يقل أهمّية عن سابقه، ويقوم هذا التقسيم على وصف العلاقة القائمة بين الدال ومدلوله، ومن المتاح لنا عرض هذا التقسيم على النحو الآتي:

١.**الإشارة:** تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة تجاورية في المكان، وهي ذات طابع بصري في مجملها، ومثل ذلك السهم الذي يشير إلى مكان معيّن أو حركة الأصبع وغيرها.

٢.**الأيقونة:** تكون العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول ــ في هذا القسم ــ علاقة تشابه، فتكون الأيقونة بهذا: شيء يؤدّي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه، وهي بهذا صورة تحيل إلى متصور تكون العلاقة فيهما علاقة مشابهة، ومنه فالعلامة الأيقونية تُفهم من خلال فهم نظيرها المشابه لها، وذلك كعلامات المرور والصور الفوتوغرافية والخرائط وغيرها.

٣.**الرمز:** ومثاله الأوّل هو العلامة اللغوية كما تصوّرها سوسير من قبل، وإن كانت العلاقة بين الدال والمدلول تقوم على التجاور المكاني في الإشارة، وعلى التشابه في الأيقونة، فإنّ العلاقة التي تربط بين طرفي العلامة في الرمز هي علاقة محض عرفية وغير معلّلة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو صلة فيزيقية، أو علاقة تجاور.

ولقد كان هذا التقسيم الثلاثي للعلامة أهمّ فارق تجاوز به بيرس مفهوم العلامة عند سوسير؛ ذلك أنّه لم يقتصر ــ في أثناء تصنيفاته ــ على العلامة اللغوية كما فعل سوسير، بل وسّع مجال العلامة ليشمل كلّ ما هو لغوي وغير لغوي كما لمسناه سالفا. ومن كل ما سبق ذكره بعد طرح سيميولوجيا "دي سوسير" وسيميوطيقا" بيرس نجد أن

اتجاهات السيميوطيقا تتوسع؛ فـ "محمد مفتاح" يفرغ النظريات اللسانية على التيار التداولي والتيار السيميائي والتيار الشعري، أما بيير جيرو فيحدد ثلاث وظائف أساسية للسيميولوجيا هي «وظيفية منطقية واجتماعية وجمالية»[٢١]، كما أن الناقد"مبارك حنون" ، قد صنـــفها إلـــى عدّة اتجاهات منها «سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة وتصور سوسير للسيميولوجيا، سيميوطيقا بيرس[٢٢]، ورمزية كاسيرار[٢٣] وسيميوطيقا الثقافة»[٢٤]، بينما نجد "محمد السرغيني" يحدد ثلاث اتجاهات أساسية هي: «الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي»[٢٥] بالإضافة إلى هؤلاء جميعا نجد "عواد علي" الذي يحصرها في ثلاث اتجاهات أيضا هي: سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة.

وهذا ما يجعل من «السيميائية سيميائيات لها فروع ولها انشقاقات، ولهذه الاتجاهات مؤسسون وأنصار»[٢٦] كما سلف ذكره، حيث نجد أشهرها اتجاهات ثلاثة هي: أ ـــ سيمياء التواصل ب ـــ سيمياء الدلالة ج ـــ سيمياء الثقافة، وكما سبق فقد أسهمت جميع هذه الاتجاهات في تيسير السبل لقراءات متعددة وأصلية للنصوص الأدبية طلبا للغائب من مفاهيمها واستجلاء للغامض من علاماتها.

تلكم باختصار لمحة عن المنهج السيميائي الذي تبلور في البيئة الثقافية الغربية، واستطاع ـــ نتيجة لاعتبارات عدة ـــ أن يقتحم عددا من الثقافات، ومنها الثقافة العربية التي استوردت في فترة من الفترات هذا المنهج ووظفته في معالجة الظاهرة الأدبية.

إنّ عملية انفتاح النص على القراءات المتجددة، وقدرته على البوح بأسرار جديدة تخص بناءه الإبداعي، تعتمد على أنّ النص«لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ، فكل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل، كـــل قراءة هي

---

٢١ ـــ حمداوي، ١٩٩٧، ص٨٣

22- Pierce
23- Cassirer

٢٤ ـــ نفس المصدر، ص٨٣
٢٥ ـــ نفس المصدر، ص٨٣
٢٦ ـــ آريفيه،٢٠٠٢،ص٣١

اكتشاف جديد»[٢٧].

المحورالثاني: إشكالية مقاربة الخطاب الشعري الحديث سيميائيا

يرى النقد النصّي أنّ أهم إشكال في عملية مقاربة النص الأدبي الحديث هو انعدام المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي، أي إنّ الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من تموقع القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا،ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد؛ لأن المؤلف ماهو إلا قارئ للأعمال السابقة وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيتها الأصليين.

وعليه نجد الناقد "أيزر"[٢٨] يؤكّد على أنّ العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي، فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا، أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله، ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البياضات والفراغات للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية، ويجعل التأويل من القراءة فعلا حدثيا نسبيا لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان.

ولا يكون العمل الإبداعي إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ، ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل أيضا تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والقارئ الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات

---

٢٧ ــ جيرو، ١٩٨٨، ص٥٠

28- Ayzer

شعورية ونفسية،حيث يقول "ياوس"[٢٩] في هذا الصدد:« إذا أردنا كتابة تاريخ أدبي جديد، من خلال رسم يعيد تكوينه انطلاقا من بقايا الأعمال والتفرعات التاريخية، والتأويلات، ودعاوي التواصل الأدبي المتخفاة تحته، علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها، وتظهر لي ضرورة كل هذا لأنه يمنحنا (الجسر الهرمنوتيكي) لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات الأجنبية ذات التقليد الأوربي»[٣٠].

ويشير "أيزر" أيضا إلى مدى أهمية إعادة تاريخ الأدب الأوربي اعتمادا على شهادات القراء ورصد ردود قراءاتهم وأذواقهم الجمالية أثناء تفاعل ماهو شعوري مع ماهو لفظي (النص): «كيف يتم استقبال النص الأدبي من طرف جمهور معين؟ عن الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر مما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الأحكام، يمارس تأمله داخل الأدب، وهذا أيضا صحيح حين يعمد تاريخ التلقي إلى شهادات القراء الذين يطلقون، عبر فترات مختلفة من الزمن، أحكاما على أثر معين،وفي هذه الحالة، يكشف تاريخ التلقي الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة انطلاق لتاريخ الذوق»[٣١].

وعليه، فإنّ عملية نقد العمل الأدبي قد يراعي فيها أفق توقع القارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الأجناس والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب، ولكن قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجه نصا حداثيا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي.

فعندما نقرأ الروايات الكلاسيكية فإنها تراعي أفق انتظار القارئ الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تجنيسية وتحليلية معروفة، بيد أنه إذا أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي رواية حداثية فإنها ستصدمه، وتشلّ تفكيره، ومن هنا كان لزاما على متلقي النص الشعري الحديث في ضوء المناهج النصيّة كالبنيوية والأسلوبية

29- Yaus

٣٠ ــ يوس، د.ت، ص١١٢

٣١ ــآيزر،١٩٨٧،صص٢٨،٢٩

والتفكيكية والسيميائية والتداولية أن يراعي انحرافات النص الحداثي وفق الأطر والآليات التي تحلل النص تحليلا لايتعارض مع مضمونه ويحاول مقاربته حداثيا وفق المنهج الذي يراه مناسبا لعملية التأويل والتفكيك لمختلف شفراته اللّغوية.

آلية مقاربة النص الشعري الحديث سيميائيا:

لقد نشأت في ذهن المتلقي للعمل الإبداعي الشعري الحديث، إيحاءات النصوص وعناوينها، وأبعادها الفكرية المؤسسة « انفعاليا، أو أسلوبيا، أو حتى إيديولوجيا بحيث لا يبدأ المتلقي تلقي النص أو في قراءة العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسسالعنوان من معرفة أو إيحاء»[٣٢]، وهكذا بدأت نصوص المؤلفين المعاصرين في ظلّ المناهج النصيّة يعلوها طابع الغموض والرمزية، والنزوع إلى الصياغة الأسطورية، وهذا ما يؤكده القول التالي الذي يرى « أنّ الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر»[٣٣] وهذا إما تمويها أو تضليلا للمتلقي حتى لا يصادر الإنتاج أو يعرض صاحبه إلى الملاحقات السياسية أو المتابعات القضائية، كل هذا جعل المبدع يتحرى الحذر في إصداراته الفكرية خاصة الشعرية منها؛ فلغة الشعر تختلف عن لغة الاستعمال العادي وهذا ما أشار إليه "ميشال ريفاتير"[٣٤] في قوله: « إن الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر وباختصار،إن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر»[٣٥] لذا فان قراءة النص الشعري الحديث تتطلب منا استنتاجا صحيحا لمعنى القصيدة، وهذا لا يتأتي إلا بالفحص الدقيق للكلمات التي تتكون منها.

وممّا لا شك فيه أن شعرنا العربي قد تطور منذ بداية عصر النهضة في شكله ومضمونه إلى نهاية عصرنا المعاصر شكلا ومضمونا، « فليس من مقارنة ممكنة بين ما نقرأه لقرائنا المعاصرين وما نقرأه في شعرنا القديم، فالقضايا غير القضايا، والدوافع لقول الشعر مختلفة والأهداف متباينة»[٣٦]؛ هذا ما يجعل من الشـــعر العربي

٣٢ ــ قطوس،٢٠٠١، ص٦٠.

٣٣ ــ فانون،١٩٩١، ص٥٧.

34- Michel Rivateer

٣٥ ــ ريفاتير،١٩٩٧، ص٧.

٣٦ ــ مصايف،١٩٨١، ص٧١.

الحديث يرتقي في شكله ومضمونه من جانب الغموض والتصوير الفني والجمالي للصور والمشاهد التعبيرية للنص الذي «يتشكل ويتكيف حسب أهمية الإبداع ومتطلبات المبدع التي ترسم دروب مساره تدريجيا كما أن الطبيعة الإبداعية للفنان تتأثر بالاتجاهات الأخلاقية والدينية والسياسية والعلمية، والتعاليم الاجتماعية السائدة في المجتمع»[٣٧].

وهكذا تتنوع العناوين الشعرية ومضامينها من مبدع لآخر، ومن عمل لآخر لتعكس ثنائية التفاعل بين النص والناص«فالقصيدة هي نتيجة تفاعل بين الشاعر وواقعه، والشاعر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا، فإنه يكون محملا بكل ما في عصره، وواقعه، وكل ما يتصل به من مؤثرات تتفاعل معه لتنتج قصيدة ذات صياغة فنية محكمةوتولد لحظة جمالية فائقة التركيز»[٣٨]، وهذا ما نجده ينطبق شكلا ومضمونا على النصوص الشعرية الاستفزازية التي تسم قضايا الأدب المعاصر، وإخفاقات الشاعر أو اتجاهاته عبر صيرورة إبداعه الفني. وقد تفطن المبدع العربي المعاصر إلى أهمية العنوان التأويلية وجودته، فجعله ذلك يدقق وينقح عناوين دواوينه ونصوصه الشعرية ويخرجها من دائرة التقليد إلى دائرة الحيرة والتساؤل؛ لذلك قيل إنّ «العنوان الجميل هو بمثابة الوسيط الحقيقي للكتاب ويجعله سريع الرواج»[٣٩].

ولعلّ النص الشعري الحديث يتمحور في ثلاثية، هي:"بؤرة العنوان/الفاتحة النصية/الخاتمة النصية"والتي تحيط بعتبة النص، وتعطيه صورته الحديثة التي عكست التجارب العديدة في إخراج النصوص في أتم نضجها الفكري. لهذا فـ«القصيدة مجموعة متتابعة من التجارب فيها الأصوات، والصور، والأفكار والعواطف نمر خلالها حين نقرؤها شعريا ــ على قدر الإمكان ــ وبهذه القراءة تختلف القصيدة من قارئ لآخر ،أي أنها ذات وجوه متعددة لا يأتي عليها الحصر»[٤٠]، فكل قراءة جديدة هي إبداع جديد، فالنص الشعري نص هلامي يتغير حسب نفسية كل قارئ، ويتشكل حسب طبيعته، ويعكس انطباعاته الشعرية، والنقد العربي النصّي لم يصل إلى

٣٧ ــ حجازي،٢٠٠١، ص٣٦.

٣٨ ــ الصباغ، ١٩٩٨، ص١٢٧.

39 - Léo. Hock ,3

٤٠ ــ عباس،١٩٩٦، ص١٥٣.

استنطاق البنى العميقة للنصوص الشعرية إلاّ بعد بروز النقد النصّي في ظلّ المناهج النقدية الغربية، وخاصة المنهج العلاماتي.

ومن أهمّ الدّراسات العربية التي انصبت على مقاربة النص الشعري الحديث دراسة وتحليلا وتصنيفا نذكر بعض المقالات المبثوثة في مختلف المجلات والدّراسات النقدية العربية الحديثة إلى غير ذلك من البحوث التي كان أصحابها سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على مقاربة النصوص الشعرية الحديثة نصيّاً تنظيرا وتطبيقا، كما ننوه إلى الدّراسات النقدية التي أنجزها بعض الباحثين في الملتقيات السيميائية في قسم الأدب العربي بجامعة "محمد خيضر ــ بسكرة/الجزائر" وأيضا أعمال بعض السيميائيين المنشورة رقميا، وهذه الدّراسات موضحة في الجدول الآتي:

عنوان المـــــــقال	صاحب المقال	الفعاليات النقدية للدراســـــــــة
سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لـــ"عبد الله العشّي".	**شادية شقروش**	الملتقى الوطني الأوّل: السيمياء والنص الأدبي ١٥-١٦ أبريل٢٠٠٢ م جامعة محمد خيضر/ بسكرة
طلاسم إيليا أبو ماضي – دراسة سيميائية	**عمار شلواي**	الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي ١٥-١٦ أبريل٢٠٠٣ م جامعة محمد خيضر/ بسكرة
سيميائية العلامة في قصيدة (المهرولون) لنزار قباني	**بشير تاوريريت**	الملتقى الوطني الثالث: السيمياء والنص الأدبي ١٩-٢٠ أبريل٢٠٠٤ م جامعة محمد خيضر/ بسكرة
شعرية المحموم/المفجوع/ الموجوع- مقاربة سيميولوجية تأولية في ديوان قصائد محمومة	**عبد الغني بارة**	
مقاربة سيميائية لنص شعري قصيدة خائفة لنازك الملائكة	**منقور عبد الجليل**	مجلة الموقف الأدبي – اتحاد الكتاب العرب عدد ٣٨٢ السنة الثانية و الثلاثون – شباط ٢٠٠٣م – ذو الحجة – ١٤٢٣ هـ
أغنية المقاومة و نشيد الحرية مقاربة سيميائية لديوان الدرب الأخضر	**نبيل سعيد مطبق**	http://www.almolltaqa.com?t=45873./vb/showthread.php

ويلاحظ اليوم أن الكتابات النقدية الإبداعية النصانية سواء في الثقافة الغربية أم الثقافة العربية بدأت في خلخلة الجنس الأدبي، وتحطيم معاييره النوعية ومقوماته النمطية باسم الحداثة والتجريب، فأصبحنا نتحدث عن القصيدة النثرية التي يتقاطع فيها الشعر والنثر، والقصيدة الدرامية التي ينصهر فيها الشعر والحوار المسرحي معا، كما أصبحت الرواية فضاء تخييليا لتلاقح النصوص وتداخل الخطابات والأجناس تناصا وتهجينا، دون أن ننسى المسرح الذي أصبح أباً للفنون والأجناس الأدبية بامتياز.

وهذا كله لم يفقد النص الشعري الحديث هويته ،وأصالته العربية ،حيث لقد تم مقاربة الجنس الأدبي انطلاقا من زوايا منهجية متعددة، فهناك دراسات تركز على الشكل، وأخرى على المضمون، والبعض الآخر على الوظيفة، ويمكن تحديد بعض المناهج المعتمدة في تلك الدراسات، نذكرمنها على سبيل المثال ما يأتي:

أولا ــ المقاربة الاجتماعية: (لوكاش ــ باختين ــ غولدمان...)؛

ثانيا ــ المقاربة الفلسفية: (هيجل....)؛

ثالثا ــ المقاربة البنيوية: (تودوروف ــ جنيت ــ فلاديمير بروب ــ توماشفسكي...)؛

رابعا ــ المقاربة التطورية التاريخية: (برونوتير[٤١]، أدينغتون...)؛

خامسا ــ المقاربة الشكلية: (فراي ــ شولزــ ويليك ــ أوستين وارين...)؛

سادسا ــ المقاربة السيميائية: (كريزنسكي[٤٢]...).

وغيرها من المقاربات كما أنّ هناك من يصنف الأجناس الأدبية اعتمادا على الزمن (الماضي والحاضر والمستقبل)، أو الضمائر، أو الأساليب (السرد ــ الحوار)، أو الأفعال، أو الصيغ اللغوية أو حسب المواضيع (الرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الاجتماعية...)، وهكذا فموضوع الجنس يثير أسئلة مركزية في تاريخ الأدب والنقد الأدبي، وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما، وهو يطرح في سياق أدبي نوعي المسائل الفلسفية المتعلقة بالصلة بين الطبقة والأفراد الذين يؤلفونها، وبين الواحد والمتعدد، وطبيعة الكليات.

إنّ تطبيق المستويات الإجرائية للمنهج السيميائي في مقاربة النصوص الإبداعية

41- BRUNETIERE
42 -KRYSINSKI

الشعرية خاصة تبقى عملية معرفية معقّدة تختلف في تقنياتها من باحث لآخر، ومن المعلوم أنّ النصوص الأدبية كلها تقبل عملية التحليل اللّساني الذي يصبّ في دائرة النقد النصّي، ومع ذلك نجد جلّ النقاد مازالوا يخوضون في مسألة أدوات الممارسة النقدية لأنّها لم تتأسس عند البعض منهم لاختلاف الرؤى والمشارب المعرفية عند كل ناقد.

طبعا لا يمكن فهم النص الأدبي خاصة الشعري منه وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه إلا من خلال التسلح بنظرية الأدب والانطلاق من مكونات النص ومدى استفزازه للمتلقي والناقد على السواء؛ لأنها العملية الأساس التي نتكئ عليها في تحليل النصوص وتقويمها ومعرفة طبيعتها ومدى انزياحها عن المعايير الثابتة للنص الأصلي ومدى مساهمتها في تطوير الأدب و خلق حداثة أجناسية أو نوعية، ومن هنا كانت رؤيتنا لهذه الآليات النقدية في مقاربة النص الشعري الحديث سيميائيا من خلال عملية الجمع بين ما هو لساني، وما هوجمالي وهي مصنفة كالآتي:

أولا – بنية العنوان:"Structure du titre"

يُعَدّ النص الشعري آلة لقراءة العنوان إذ تربطهما علاقة تكاملية، فالنص الشعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلهما مختلفة في قراءاتهما هما: (النص وعنوانه)، أحدهما مقيد موجز مكثف، والآخر طويل. ولعل صفحة كل غلاف تعطينا انطباعا يجعل من أغوار أي عمل إبداعي يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة.

لهذا يرى السيميولوجيون أنّ العنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور أجزاء لا تتجزأ من الخطاب الأدبي. وهذه الرموز اللغوية المميزة لكل عمل إبداعي هي دلالات واضحة في سلم العمل اللغوي لهذا نجد أنّ "الطباعة واللون والغلاف والعنوان كلها عتبات" لفك شفرات العمل الأدبي، وتبقى عتبة العنوان النصي أهم منافذ النص المدروس وذلك بتقسيمه إلى ثلاثة مفاتيح علاماتية هي كالآتي:

١ــ بؤرة العنوان: وذلك من خلال استنطاق عنوان النص الشعري ،وفك شفراته العلاماتية، وربطها بمتن النص، وعموما كلّ عناوين النصوص الشعرية القديمة هي فواتح النصوص الأدبية.

٢ــ الفاتحة النصية: تتناول البيت الأوّل أو الوحدة الأولى من القصيدة، حيث

يطرح فيها الشاعر العديد من الأسئلة التي تبحث عن جواب، أو ذكريات لم تندمل بعد أو حنين وشوق محمّل بالوصل والعتاب النفسي المشفّر بكـلّ الـدلالات، والرمـوز المغلقة التي تبحث عن مفاتيح لتفجيرهذه المعاني النصية وسط متاهات ذات الشاعر، ورؤيته للعالم بعيون المستفهم الحاضر/ الغائب.

٣ــ **الخاتمة النصيّة:** هذه الأخيرة تبحث في خاتمة النص الشعري لتقدّم إجابات شافية لما طرحه الشاعر من حيرة وأسئلة تبحث عن مخرج من هذا المأزق النفسي الذي يتجرع مرارته الشاعر في كلّ ذكرى من مخيله الشعري المتأزم بمرارة الشوق والحنين والجفاء الذي يعيشه في وسط تترمّز فيه كل المشاعر الإنسانية لتصبح كل معانيه عللاً وزحافات يتعثر فيها وسط الإخفاقات العاطفية التي تبحث عنها السيمياء، وتعطيها تفسيراتها وقراءتها وفق منهجية علمية ممنهجة على آليات متفق عليها سلفا بين المتلقي والناقد.

ثانيا- البنية الصوتية " Structure Phonétique " :

تقتضي طبيعة التحليل اللغوي الصوتي للنص الشعري البـدء بـالعنوان كـنص مصغر وذلك من أصغر وحدة صوتية في النظام اللغوي إلى أعلى مراتب التركيـب، وهو الدافع للباحث عند تتبعه لمعاني الألفاظ إلى الانطلاق من الصوت اللغوي الـذي يعد أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني، إضافة إلـى كونـه أساس اللغة، وعمود بنائها، ومبحث الأصوات هو المسـتوى الأول مـن مسـتويات التحليل إذ يعد الخطوة الأولى للمحلل السيميائي لما للصوت من قيمة تعبيرية تنطلـق منه ثم تطغى على اللفظة التي تحويه وقد يتعداها ليعم التركيب، فالأصـوات تناسـب معاني ألفاظها والعلاقة بينهما متبادلة وجدلية.

ثالثا- البنية التركيبية "structure syntaxique" :

يعدّ الحديث عن البنية التركيبية حديثا عن النحو ــ وخصوصا الجملـة النحويـة وسياقاتها ــ الذي يعرّفه الشريف الجرجاني بأنه: علم بقوانين يعـرف بهـا أحـوال التراكيب العربية من الإعراب والبناء، والبحث في البنية التركيبية لأي نص يحيلنا إلى دراسة الجملة بوصفها الوحدة اللغوية الأساسية في عمليـة التواصـل، فقيمتهـا فـي المستوى التركيبي كقيمة الصوت في المستوى الصوتي، وقيمة الكلمة في المستوى

الصرفي، وعلى هذا التحليل التركيبي للعناوين يعتمد على تصنيف الجمـل اسـمية، فعلية، شرطية وظرفية.

رابعا- البنية الصرفية "Structure Morphologique":

يتناول فيها الباحث دراسة صيغ الأفعال وما تتعرض لها من تغييرات عند إسنادها للضمائر وتحديد أقسام الفعل من حيث الزيادة، والتجريد، ودراسة خصائص الأسـماء من تنكير وتعريف، ومن تذكير وتأنيث، وبيان اللواحق الدالة على التأنيـث، ويبـين أقسام الاسم من حيث العدد، فيبين طرق التثنية، والجموع التي منها ما يكون بإلحـاق لاحقة، وهو جمع السلامة، ومنها ما يكون بتغيير داخلي في لفظ المفرد، وهو جمـع التكسير.

وتناول الظواهر الصرفية مثل: ظاهرة التصغير، فيبين التغييرات التي تطرأ على الاسم عند تصغيره، ودراسة ظاهرة النسب، وتبيين التغييرات التي تجري على الاسم بسبب إلصاق لاحقة النسب،والتركيز على المشتقات من"اسم الفاعل، اسـم المفعـول، الصفة المشبهة، اسمي الزمان والمكان، صيغ المبالغة، المصدر الميمي والصـناعي، اسم المرة والهيئة، اسم الآلة".

خامسا- البنية الدلالية "structure sémantique":

الحقل الدلالي مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشمل مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل، أي أنه مجموع الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي ويجمعها مفهوم عام تظل متصلة به ولا تفهم إلا في ضوئه. فالدارس السيميائي عليه أن يصنف مجموع الكلمات في المتن أو المتون الشعرية التي يصنفها إلى حقول دلالية خاصة بالمعنى الذي يجمع كل مجموعة لتسهيل المقاربة النقدية، والتقريب من مفاتيح التأويل.

سادسا- البنية الموسيقية " Structure Harmony ":

وعلى هذا الأساس بدا تحديد البنية الموسيقية في الخطاب الشعري الحديث ضرورة تتحدّد معها معالم أخرى تتعدّى إلى الدلالة، فتجد بذلك العلامات السيميائية الشكلية دلالاتها داخل البنية اللغوية، كحال الفاصلة والحذف الكاسرين للتفعيلة، وما يليهما من دلالة إيحائية، وما خفي من علل الزيادة والنقصان وما تحمله من مدلولات

لا تتنافى مع محمول حاملها، وارتباط نوع القافية بصفتها، وما تبديه من توتر خفــي يضاف إلى كتلة التوترات داخل الخطاب، وما يوحي به شكلها من إيحاءات.

سابعا-جماليات النص الشعري:

أولا ــ التناص: يشكل التناص بعدا جماليا للعنوان إذ يسبح في عدة مرجعيــات ويشير إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص ليؤكد عدم انغــلاق الــنص علــى نفســه وانفتاحه على غيره من النصوص. وفكرة التناص ــ كما يرى النقــاد المحــدثون ــ تعتبر توسعا لمعنى التأثير والتأثر، لا كما ذهب القدماء إلى قضية الانتحال والسرقات فهناك من القصائد ما تضرب صلتها بأبعاد ومرجعيات (دينية ــ فكرية ــ أدبيــة ــ أسطورية) فيصعب على القارئ الدخول إلى النص إلا إذا كان متســلحا بقــدر مــن الثقافة.

ثانيا ــ الانزياح: يعدّ الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية ، وهو يعني الخروج عن الاستعمال العادي المألوف للغة النثرية، والرقي بها إلى مستوى قريــب مــن اللغــة الشعرية، يعتمد على قوة الخيال في تحويل الصور والمفاهيم بغية التــأثير التجميلــي للمتون الشعرية خاصة، وهو يقدم على المفاجأة والتغير وعدم الثبوت فيكسر أفق توقع القارئ.

إشكاليات مقاربة النص الشعري الحديث سيميائيا:

الملاحظ عموما على المقاربات السيميائية الموثقة في الملتقيات الدولية والوطنية والندوات والمجلات الورقية المحكّمة والرقمية كلّها تشير صراحة وتؤكّد على أنها تميّزت بوجود جملة من الإشكالات يمكن للناقد السيميائي عدّها وحصرها على مستوى المنهج أوعلى مستوى التحليل الإجرائي، وهي كالآتي:

إشكالية المقاربة على مستوى المنهج:

أ ــ يجب على الناقد السيميائي مراجعة طرق وأساليب استخدامه للمنهج، وهذه الممارسة تفترض عليه وعيا مركبا، وعيا بالخلفيات الإبســتمولوجية والإيديولوجيــة للمنهج أوّلا، ثم وعيا بالنصوص في مجال الدراسة، وهذا ما يقع فيه أغلب نقادنا.

ب ــ إنّ التحليل السيميائي المقترح أثناء تحليله للخطاب الأدبي الشعري منه خاصة يجب أن يسعى إلى مساءلة الوعي الفكري العربي بالحداثة، لمعرفة مدى

وعيه بالروابط الحضارية العميقة بين الظواهر المعرفية العالمية، ووضعه الفكري الثقافي والنسقي الخاص، وكذا التعرّف على دور المفكر العربي أو الناقد العربي في إبراز أسس الحداثة، وطريقة تعامله مع المستجدات الفكرية المعاصرة، وتشخيصه لداء التراجع الدائم في مقابل تقدّم الآخر.

إشكالية المقاربة على مستوى الأدوات الإجرائية:

أ ـ يسعى المنهج السيميائي إلى دمج الأفكار ومراجعتها أو تفكيكها على النحو الذي يولّد منها أفكارًا تقبل المراجعة والمساءلة هي الأخرى، لكن قصر نظر الخطاب النقدي العربي حول حداثة الشعر العربي هو الذي أدى إلى نوع من سوء الفهم لهذه النصوص؛ لأن عقيدة التقليد لدى نقادنا افترست أفكارنا النقدية وحصرت الفكر النقدي في أفق معرفي ضيق يزكّي الأوضاع النقدية السائدة، ويوهم أصحابه بامتلاك الحقيقة، دون الوعي بأن هذا الفكر يعودهم على التلقي وقبول الأشياء كما هي دون مساءلة.

ب ـ هدف الباحث السيميائي هو إجراء مقاربة معرفية ترمي إلى بناء نمط ثقافي لقراءة النصوص في ضوء الثقافة التي أنتجتها تلك المعرفة، ومن ثم مساءلة البنية العميقة للنص الأدبي المراد استنطاقه سيميائيا من خلال طرح أسئلة تتعلق بسياقاته لكشف معانيها وأبعادها داخل الخطاب الأدبي والتحليل، لا يهدف بهذا المنحى إلى فحص المعارف والأفكار، بقدر ما هو بحث في استراتيجيات المعرفة، وفهم آليات التحليل و الأبعاد الجمالية للنص الأدبي، ومعاييره الأدبية؛ ومن ثم بناء ممارسة نقدية سيميائية ناضجة تتيح لمختلف الخطابات الأدبية أن تتشكّل وتنتشر، وفق رؤية نقدية واعية بإشكالية الذات والموضوع معا.

خاتمة الدّراسة

وفي الأخير ندعو الباحثين السيميائيين إلى تطبيق وتمثل هذه المقاربة السيميائية نظريا وتطبيقيا والتوسع فيها؛ لأنّ الدرس الأدبي الأكاديمي لا يهتم سوى بالنص الأساسي والمرجعي ولا يبالي ديداكتيكيا ولا بيداغوجيا بالنص الموازي وملحقاته الداخلية وعتباته الخارجية، أو يمر عليها مرور الكرام ولا يتعمق فيها منهجيا أو نظريا.

كما لاحظنا السمة التجزيئية التي يتسم بها الدرس السيميائي، إذ وجدنا من الباحثين

والأساتذة من يركزعلى المنهج وحده أو النص أو القارئ أو الذوق أو التاريخ أو النفس أو المجتمع دون غيرها من العناصر والمكونات الأدبية والنقدية الأخرى، أي يدرسون المنهج السيميائي بالتركيز على عنصر معين في معزل عن العناصر الأخرى المكونة للعملية الإبداعية والأدبية، لذلك أصبح الدرس النقدي قاصرا وجزئيا وعاجزا عن الإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه مهما كانت قيمة هذه العناصر على مستوى الدلالة والتبليغ والتواصل، لذلك يجب الجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي معا.

قائمةالمصادر

١ـــ آريفيه، ميشال وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، (٢٠٠٢)، ترجمة رشيد بن مالك، الجزائر: منشورات الاختلاف.
٢ـــ إبراهيم، عبد الله وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، (٢٠٠٤).
٣ـــ إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، (١٩٨٧)، ترجمة أحمد المديني؛ آفاق المغربية، العدد٦.
٤ـــ توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا،(١٩٩٤)، ترجمة محمد نظيف، ط١، دار النشر إفريقيا الشرق.
٥ـــ جيرو، بيير، علم السيميولوجيا،(١٩٨٨)، ترجمة منذر عياشي، ط١، دمشق: دار طلاس.
٦ـــ حجازي، محمد عبد الواحد، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث،(٢٠٠١)، القاهرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
٧ـــ حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، (١٩٩٧)، الكويت، مجلة عالم الفكر، ج٥،ع٣، يناير/مارس،١٩٩٧.
٨ـــ خلف، عصام كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، (٢٠٠٣)، ط١، القاهرة، دار فرحة للنشر والتوزيع.
٩ـــ ريفاتير، مايكل، دلائليات الشعر، (١٩٩٧)، ترجمة ودراسة محمد معتصم، ط١، المغرب، الدار البيضاء، مطبعة النجاح.
١٠ـــ الجديدة الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر،(١٩٩٨)، دراسة

جمالية، الإسكندرية، مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر.
١١ـــ عباس، إحسان، فن الشعر،(١٩٩٦)، بيروت، دار صادر.
١٢ـــ فانون، وجيه، دراسات في حركة الفكر الأدبي، (١٩٩١)، ط١، بيروت، دار الفكر.
١٣ـــ قطوس، بسام، سيمياء العنوان، (٢٠٠١)، ط١، الأردن، عمان، وزارة الثقافة.
١٤ـــ مصايف، محمد، دراسات في النقدوالأدب،(١٩٨١)، الجزائر، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع.
١٥ـــ الواعر، مازن، مقدمة الإشارة ـــ السيميولوجياـــ لبييرجيرو، (١٩٨٨)، ترجمة منذر.
١٦ـــ عيا شي، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
١٧ـــ يوس، هانز روبير، جمالية التلقي والتواصل الأدبي،(د.ت.)، لبنان، الفكر العربي المعاصر، العدد ٣٨.
18- Ferdinand De Saussure (1973). cours de linguistique générale, Paris, Payot
19- Léo. Hock (1984). La marque de titre

نفسيّة المتنبّي وسَعدي وأثرها في حكمتهما الشعريّة

د. صادق عسكري*

الملخص

إنّ نفسية المتنبي وسَعدي من أهمّ المؤثّرات على حِكمة الشاعرين. لأنها تؤثّر على حِكمتهما من جهتين، الأولى بتأثيرها على إقبالهما على الحِكمة، والثانية بتأثيرها على المضامين والموضوعات الحكميّة الملائمة لنفسيّتهما.

واتّضح لنا أخيرا أنّ الشاعرين مختلفان في هذا الجانب كلّ الاختلاف، إذ لا نلاحظ أيّ تشابه بينهما، فكلّ ما ذكرنا في هذه المقالة هو تفاوت وتباعد، بل تناقض وتعاكس أحياناً. لأنّ تواضع سَعدي يناقض غرور المتنبّي، وتفاؤله عكس تشاؤم المتنبّي، وتديّنه يناقض ضعف عقيدة المتنبّي.

فخلاصة الكلام في هذا المجال أنّ معالجة نفسيّة الشاعرين تُظهر لنا التفاوت بين المتنبّي كشاعر المدح وسَعدي كشاعر الموعظة والنصيحة، أي: التفاوت بين المدّاح والواعظ. وإن اشترك الشاعرين فيما يؤخذ عليهما، هو بسبب بعض التناقضات بين حكمتهما الشعريّة وبين حياتهما العمليّة، من قبيل التكسّب والإباحيّة.

أمّا تأثير هذا الاختلاف في المضامين الحكميّة، فيظهر في الإكثار من بعض المضامين دون غيرها. فكان حثُّ المتنبّي على الشجاعة والجرأة أكثر بكثير من حثّ سَعدي عليهما، وبالعكس لا يقاس إقبال المتنبّي على التواضع مع إقبال سعدي عليه. وكذلك أنّ المتنبّي ما حثَّ على القناعة والعدالة ولم يمنع عن الأنانيّة والغرور، بينما حثّ سَعدي على القناعة والعدالة والإنصاف ومَنَع عن الغرور والأنانيّة كثيراً.

كلمات مفتاحية: الحكمة، المتنبّي، سَعدي، النفسيّة والأخلاق، الدراسة المقارنة

المقدمة:

من القضايا المؤثّرة في أدب المتنبّي وسَعدي عموماً وفي إقبالهما على الحِكمة والموعظة خصوصاً، هي المؤثّرات المستمدّة من عصري الشاعرين وحياتهما الشخصيّة.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغةالعربيّة وآدابها بجامعة سمنان، إيران.

فكانت هذه المؤثّرات راجعة إلى الظروف السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والفكريّة والأدبيّة. فالاضطرابات السياسيّة وما فيها من الفتن والحروب، بالإضافة إلى الأزمات الاجتماعيّة والاقتصاديّة وما يترتّب عليها من فساد وفقر وانهيار خُلقي واختلاف طبقي بين الحكّام والوزراء والأمراء ومن في حاشيتهم من جهة، وبين الرعيّة وعموم الناس من جهة أخرى، هذه الأمور كلّها انتهت إلى تأمّلاتٍ وخواطرَ وأدّت إلى إكثارهما من الأبيات الحكميّة. كما كان للتيارات الفكريّة والأدبيّة كالفكر اليونانيّ والثقافة الفارسيّة، وازدهار الفلسفة والتصوّف تأثير بارز في حكمة الشاعرين ومضامينهما أيضاً.

وإلى جانب هذه القضايا المرتبطة بعصري الشاعرين وبيئتيهما، ثمّة أيضاً مؤثّرات أخرى مرتبطة بحياتهما الشخصيّة، منها أساتذة الشاعرين، وأسفارهما، ونفسيّتهما وأخلاقهما.

ونظراً لأهمّية أخلاق المتنبّي وسَعدي ونفسيّتهما، وتأثير ذلك في إقبالهما على الحكمة والإكثار منها من جهة، وفي اختيار الموضوعات والمضامين الحِكميّة المتلائمة مع نفسيّة كلّ منهما من جهة ثانية، اخترنا دراسة نفسيّة المتنبّي وسَعدي وأثرها في حكمتهما الشعريّة موضوعاً لهذه المقالة. فقد حاولنا في الصفحات التالية أن نلقي الضوء على أبرز الخصائص النفسيّة والخلقيّة عند المتنبّي وسعدي معرفة لأهمّ وجوه الشبه والاختلاف بين الشاعرين الفذّين اللذَين عُرف كلّ منهما في الأدبين العربي والفارسي بشاعر الحكمة والموعظة.

هذا وقد درس الباحثون سابقا أدب المتنبي وسعدي في دراسات مقارنة، كالأستاذ حسين علي محفوظ والدكتور أمير محمود أنوار والدكتورة أمل إبراهيم وغيرهم. إلاّ أنّهم لم تطرّقوا إلى قضيّة الحكمة الّتي كانت من أهمّ أسباب اشتهار الشاعرين، كما أنّ دراساتهم لم تتمتّع بمنهج مقبول في المقارنة، فضلاً عن خروجهم عن الموضوعيّة أحيانا.

أ- أنانيّة المتنبّي وتواضع سَعدي

لعلّ أوّل ما يتراءى لنا في معالجة أخلاق المتنبّي ونفسيّته هو الغرور والكبرياء. فقد عانى الرجل من إحساسه بالتفوّق على كلّ من حوله، فجاءت أغلب مدائحه وكأنّها صيغت لفخره. قال ابن رشيق القيرواني: «وأمّا أبو الطيّب فكان في طبعه غلظة وفي

عتابه شدّة وكان كثير التحامل، ظاهر الكبر والأنفة».[١] ومن الأبيات الّتي يمكننا الاستشهاد بها في هذا المجال قوله:

وَما الدَهرُ إلاّ مِن رُواةِ قَصائدي إذا قُلتُ شِعراً أَصبَحَ الدَهرُ مُنشِدا
أَجزني إِذا أُنشِدتَ شِعراً فَإِنَّما بِشِعري أَتاكَ المادِحونَ مُرَدَّدا
وَدَع كُلَّ صَوتٍ غَيرَ صَوتي فَإِنَّني أَنا الصائِحُ المَحكِيُّ وَالآخَرُ الصَدى[٢]

وقوله:

قَوافٍ إِذا سِرنَ عَن مِقوَلي وَثَبنَ الجِبالَ وَخُضنَ البِحارا
وَلي فيكَ ما لَم يَقُل قائِلٌ وَما لَم يَسِر قَمَرٌ حَيثُ سارا[٣]

وهكذا خالف المتنبّي رأي النقّاد عندما قالوا: «لا يجوز أن يكون الشاعر معجباً بنفسه، مثنياً على شعره وإن كان جيّداً في ذاته»[٤]. ورأى عبد الوهّاب عزّام أنّ هذه الكبرياء والتعاظم من أسباب الفراق بين الشاعر وسيف الدولة، فقال: «كان حول سيف الدولة شعراء كَسَفت شمسُ أبي الطيّب نجومَهم وأخمدت نباهتُه ذكرَهم، فكانوا يحسدونه... . كانت كبرياءُ أبي الطيّب وفخرُه بشعره وتعاليه عليهم وإيثارُ الأمير إيّاه تزيدُ حَسَدَهم وغيظهم. وكان غيرُ الشعراء يحسدون الشاعرَ الأبيَّ على مكانته وينقمون عليه تعاليه وتعاظمَه... فلا جَرَمَ جهدوا أن يوقِعوا بينه وبين الأمير»[٥]. ولعلّ هذه الخصال النفسيّة أيضاً هي الّتي حرّضته على أن يشترط على سيف الدولة أن لا ينشد أمامه إلاّ قاعداً[٦] وأن يدّعي امتناعه عن مدح غير الملوك[٧]. ويبدو أنّ هذه الأنانية متوغّلة في نفسيّة الشاعر، والدليل على ذلك ظهورها عنده في عمر الصبا. فلو كان هناك ما يبرّر للشاعر أن يَفخر بنفسه بعدما وصل إليه من المكانة والشهرة في بلاط سيف الدولة الحمداني وينظم الأبيات السابقة، فما الّذي يبرّر له أن

١– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج ٢، ص ١١٢.
٢– المتنبّي، الديوان، ص ٣٦١
٣– المصدر نفسه، ص٣٦١.
٤– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج ١، ص ٢٠٥.
٥– عبد الوهاب عزّام، ذكرى أبي الطيّب، ص ٩٥.
٦– عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، ج ١، ص ٣٨٣.
٧– الثعالبي، يتيمة الدهر، ج ١، ص ١٣٦.

يُبدي غروره وتعاليه في بدايات حياته الشعريّة، إذ يقول:

لا بقَومي شَرُفتُ بَل شَرُفوا بي ۝ وَبنَفسي فَخَرتُ لا بِجُدودي
إن أَكُن مُعجَباً فَعُجبُ عَجيبٍ ۝ لَم يَجِد فَوقَ نَفسِهِ مِن مَزيدِ
أَنا تِربُ النَدى وَرَبُّ القَوافي ۝ وَسِمامُ العِدا وَغَيظُ الحَسودِ[٨]

وهذه الأبيات من قصيدة هي الرابعة في الديوان على حسب الترتيب التاريخي إذا ما تركنا بعض المقطوعات الصغيرة وإلاّ فالثالثة عشرة. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما قيل عن أسفار المتنبّي وأهدافها، وأنّ غالبها كان لطلب الثروة والشهرة[٩]، فكيف يبرّر الشاعر أن يطلبهما متكسباً بشعره، وينادي في الوقت نفسه بغروره وتعاليه إلى حدّ سبّب له فيما بعد كثيراً من النقد اللاذع والعداوة من قِبَل النقّاد. لعلّ الجواب الوحيد هو أنّ الاضطراب السياسي والاجتماعي والفتن والحروب وخاصّة التعاليم القرمطيّة، فضلاً عن الحرمان الّذي عاناه الشاعر في بداية حياته، كلّ هذه الأمور هي الّتي ولّدت الأنانيّة والغرور في نفسيته، كما ولّدت فيها التشاؤم وذمّ الدهر والناس.

ويبدو أنّ كلّ ما ذكره النقّاد من غلوّ المتنبّي أو شجاعته، سواء أكان في المدح أم في الفخر، يرجع إلى هذه الخصيصة النفسيّة أي إلى التعالي والتعاظم، فلهذا قال ابن رشيق القيرواني في باب الغلوّ من كتاب العمدة ما نصّه: «زعم بعض المتعقّبين أنّ الّذي كثر هذا الباب أبو تمّام، وتبعه الناس بعد. وأين أبو تمّام ممّا نحن فيه؟ فإذا صرتَ إلى أبي الطيّب، صرتَ إلى أكثر الناس غلوّاً وأبعدهم فيه همّة، حتّى لو قدر ما أخلى منه بيتاً» [١٠].

ولا شكّ في أنّ هذه الأمور أثّرت تأثيرا بالغاً في شعر المتنبّي، إذ نلاحظ معالم هذه الخصال والحالات النفسيّة بوضوح في شعره. ونذكر على سبيل المثال بعض الشواهد الشعرية في هذا المجال، تلك الشواهد الّتي تدلّ على الإباء والتعالي والكبرياء وإلى أن وصل حدّ الغرور والأنانيّة والاستهانة بالآخرين، يقول:

٨- المتنبّي، الديوان، ص ١٥.

٩- الواحدي، شرح ديوان المتنبّي، ص ٩٣، ٢٠٦؛ ياقوت الحموي، معجم الأباء، ج ٥، ص ٢٠٣؛ البديعي، الصبح المنبي، ج ١، ص ٧٨- ٨١؛ اليازجي، العرف الطيب، ص٥١، ١٣١؛ بلاشير، أبو الطيّب المتنبّي، ص ١٤٢.

١٠- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج ٢، ص ١٤.

واقِفاً تَحتَ أَخمَصَي قَدرِ نَفسي   واقِفــاً تَحتَ أَخمَصَــيَّ الأَنــامُ[١١]

ولعلّ ما قيل عن شجاعة المتنبّي هو أيضاً بدوره متأثّر بكلّ ما أشرنا إليه من غروره وكبريائه وهكذا نفسّر ما نقله ابن رشيق القيرواني عن بعضهم: «وأبو الطيّب كالملك الجبّار. يأخذ ما حوله قهراً وعنوة، أو كالشجاع الجريء يهجم على ما يريده ولا يبالي ما لقي ولا حيث وقع»[١٢]. وبإمكاننا أن نفهم هذا الأمر من شعر المتنبّي أيضاً، إذ صرّح بذلك في أكثر من موضع في ديوانه. قال مثلاً بعد ما عذله أبو عبد الله معاذ بن إسماعيل اللاذقي على ما كان قد شاهده من تهوّره واستعداده للثورة:

أَبا عَبدِ الإِلَهِ مُعــاذُ إِنّــي   خَفِيٌّ عَنكَ في الهَيجا مَقامي

أَمِثلي تَأخُذُ النَكَبــاتُ مِنهُ   وَيَجزَعُ مِن مُلاقــاةِ الحِمامِ

وَلَو بَرَزَ الزَمانُ إِلَيَّ شَخصاً   لَخَضَّبَ شَعرَ مَفرِقِهِ حُسامي[١٣]

ولكنّنا نلاحظ زوال هذه الكبرياء والتعاظم في أخلاق المتنبّي في الحقبة الأخيرة من حياته عند ما كان في فارس عند ابن العميد وعضد الدولة إذ «أنشده قائماً حين دخل عليه، على غير عادته وأمره عضد الدولة بالجلوس، فأبى وقال: هيبتك تمنع من ذلك»[١٤]، كما لا يظهر في الشعر الّذي قاله في عضد الدولة أيّ اعتداد بالنفس أو تفضيل نفسه على أحد. فنلاحظ في قصائد المتنبّي في هذه الحقبة زوال تضخّم ذاتية الشاعر أو أنانيّته وتعاظم الأنا الأخرى المتجلّية في شخصية الممدوح [١٥].

ولعلّ يمكننا من هذاالمنطلق، فهم تخلّي المتنبّي في حضرة ابن العميدعن فكرة كونه الأقدرشعريّاً والأفصح لغة ونطقاً. بل على العكس نراه يعترف بالنقص، معتذراً:

هَل لِعُذري إِلى الهُمامِ أَبي الفَضلِ   قُبــولٌ سَــوادُ عَينــي مِدادُه

إِنَّ فــي المَوجِ لِلغَــريقِ لَعُذراً   واضِحاً أَن يَفــوتَهُ تَعــدادُه

١١- المتنبّي، الديوان، ص ١٤٩.

١٢- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج ١، ص ١٢٣.

١٣- المتنبّي، الديوان، ص ٤٩.

١٤- محمود شاكر، المتنبّي رسالة في الطريق، ج ٢، ص ٣٥٢. ولم يشر محمود شاكر إلى المصدر الّذي أخذ منه هذه المعلومة. ونقل عنه مصطفى شعكة في كتابه أبو الطيب المتنبّي في مصر والعراقين، ص ٥٤٦. ولكنّه أضاف بعد الإحالة إلى محمود شاكر أنّ هذه المعلومة «عن ترجمة المقريزي، الفقرة ١٩». إلاّ أنّ هذه الإضافة لم تساعدنا في البحث عن مصدر هذه المعلومة. فلا نستطيع الاعتماد عليها كثيراً.

١٥- الأرفه لي، ملامح الأدب العربي في قصور البويهيّين، ص ١٢٧.

لِلنَدى الغَلَبُ أَنَّهُ فاضَ وَالشِعــ رُ عِمادي وَاِبنُ العَميدِ عِمادُه[١٦]

ونحن نرى أنّ هذا التحوّل في نفسيّة المتنبّي ــ لو صحّ التعبيرــ يعود إلى الأجواء الّتي عاشها الشاعر في البيئة الفارسيّة، حيث لم يواجه خصوماً، فلم يجد دواعي للفخر والهجاء كثيراً.

أمّا سَعدي فكان، عكس المتنبّي تماماً. إذ اتّفق النقّاد والباحثون في أدب سَعدي وشخصيته على أنّ التواضع والاعتدال من أهمّ ميّزاته الخلقية. وفيما يلي نماذج من أقوالهم في هذا الشأن. يقول إدوارد براون: «وفي الحق أنّ فوز سَعدي بالشهرة العريضة الّتي نالها يرجع إلى ما اتّصف به من مرونة شاملة»[١٧]. وقال الآخر: «إنّ اتّصاف سَعدي بالفضائل الإنسانية، أدت إلى ابتعاده عن الكبرياء والتعاظم والغرور»[١٨]. ويقول عطاء الله مهاجراني: «يتجنّب سَعدي في كلّ ما كتب، الإفراط والتفريط ويتّخذ موقفاً وسطاً معتدلاً»[١٩].

ولعلّ خير ما نستشهد به في هذا المجال هو أبيات سَعدي نفسه؛ فقد خصّص سَعدي أربعة أبواب من بوستان لهذه القضايا، وهي: باب التواضع، باب الرضا، باب القناعة، باب الشكر. كما خصّص الباب الثالث من گلستان للقناعة أيضاً. وفضلاً عن كلّ ذلك يقول في قصيدة عربية:

ومـــا الشعرُ أيمُ اللّهِ لستُ بمُدّعٍ ولو كان عندي ما ببابِلَ من سحرِ
هنالكَ نقّــادونَ علماً وخــبرَةً ومنتخبو القول الجميلِ من الهجرِ
ولو سبقتني ســـادةٌ جلّ قدرُهُم وما حسُنَت منّي مجاوَزَةُ القدرِ
ففي السمطِ ياقوتٌ ولعلٌ وجاجَةٌ وإن كان لي ذنبٌ يُكَفَّرُ بالعُذرِ[٢٠]

وأين هذه الأبيات من قول المتنبّي إذ يقول:

أنا الّذي نظــر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلمـــاتي من به صـــممُ[٢١]

١٦– المتنبّي، الديوان، ص ٥٤٣.

17 –**Edward Browne, *A Litrerary History of Persia*, vol. II, p. 530**.

١٨– محمد دامادى، «سَعدى شاعر جامع»، ذكر جميل سعدى، ج ١، ص ٣٥٥.

١٩– عطاء الله مهاجراني، «نصائح سَعدي لأبناء القرن العشرين»، الدراسات الأدبية، العدد ٣ و ٤، ص ١٨.

٢٠– سَعدى، كلّيّات، ص ٧٦٩.

٢١– المتنبّي، الديوان، ص ١١٥.

وَما الدَهرُ إلاّ مِن رُواةِ قَصائِدي   إذا قُلتُ شِعراً أَصبَحَ الدَهرُ مُنشِداً[٢٢]
قَــوافٍ إذا سِــرنَ عَن مِقــوَلي   وَثَــبنَ الجِبالَ وَخُضــنَ البِحــار[٢٣]

والأمثلة على ذلك من كلام سَعدي كثيرة جدّاً لا تُعَدّ ولا تحصى[٢٤].

ب- تشاؤم المتنبّي وتفاؤل سَعدي

والقضيّة الثانية الّتي تستدعي الانتباه إليها في دراسة أخلاق المتنبّي، والمرتبطة بحِكمته إلى حدّ كبير هي سوء الظنّ بالناس والتشاؤم وشكوى الدهر. ولا يستبعد أن يكون ذلك ناتجاً عن خصلته السابقة أي عن كبريائه وتعاظمه، لأنّ التعالي وحبّ الرئاسة والطموح من جهة، وعدم الوصول إلى ما أراد الشاعر من الإمارة والسلطان من جهة ثانية، أدّيا إلى هذه النظرة التشاؤميّة وشكوى الدهر وذمّ الناس والحقد عليهم. وإلى هذا أشارعبد الوهّاب عزّام عندما قال: «كان المتنبّي في اعتزازه بنفسه وطموحه إلى السؤدد وقصور عصبته وثروته عن بلوغ ما أمّل، حاقداً على الناس يحقّرهم ويذمّهم ويضطغن عليهم ويتحدّث بقتلهم»[٢٥]. يقول المتنبّي:

أَذُمُّ إلى هَذا الزَمــانِ أُهَيــلَهُ   فَأَعلَمُهُم فَدمٌ وَأَحزَمُهُم وَغدُ
وَأَكرَمُهُم كَلبٌ وَأَبصَرُهُم عَمٍ   وَأَسهَدُهُم فَهدٌ وَأَشجَعُهُم قِردُ[٢٦]

و يقول:

إذا مــا الناسُ جَرَّبَهُم لَبيبٌ   فَإِنّــي قَد أَكَــلتُهُمُ وَذاقــا
فَلَم أَرَ وُدَّهُــم إلاّ خِداعــاً   وَلَــم أَرَ ديــنَهُم إلّا نِفــاقا[٢٧]

أمّا عن سبب كلّ هذا الحقد على الناس والنفور منهم فيمكننا الإشارة إلى السبب الّذي ذكره بلاشير فضلاً عمّا أوردناه آنفاً من الحالة النفسيّة الناتجة عن الأنانيّة والغرور. يقول بلاشير: «اختلف المتنبّي إلى كتّاب فيه أولاد أشراف الكوفة، ولا ريب في أنّه تحمّل تلك المضايقات التي يلقاها فقير ضائع بين رفاقه الأغنياء. ولعلّ في هذا اللقاء

٢٢- المتنبّي، الديوان، ص ٣٦١.

٢٣- االمتنبّي، الديوان، ص ٣٦١.

٢٤- أنظر إلى بعض النماذج في: بوستان، ص ١١٥، ١١٦، ١٣٥؛ گلستان، ص ٧٦.

٢٥- عبد الوهّاب عزّام، ذكرى أبي الطيّب، ص ٢١٨.

٢٦- المتنبّي، الديوان، ص ١٨٣- ١٨٤. الفدم: العيي، والوغد: الأحمق الخسيس.

٢٧- المتنبّي، الديوان، ص ٢٨٢.

الأوّل مع الناس، وإن كنّا لا نـــبغي المبالغة في أهمّيته، منشأ نفـــور أبي الطـــيب من البشر»[٢٨]. وهذه النظرة التشاؤميّة تتخلّل نفسَ الشاعر حتّى في أثناء المدح والغزل. قال في مدح سيف الدولة متغزّلاً:

زَوِّدينا مِن حُسنِ وَجهِكِ ما دا ... مَ فَحُسنُ الوُجوهِ حالٌ تَحــولُ
وَصِلينا نَصِلكِ في هَذِهِ الدُنـــ ... ـــيا فَإِنَّ المُقــامَ فيهــا قَليــلُ[٢٩]

كما نرى أثر هذا التشاؤم في أوّل بيت من القصيدة الأولى الّتي مدح بها كافور الإخشيدي، إذ قال:

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا ... وَحَسبُ المَنــايا أَن يَكُنَّ أَمــانِيا[٣٠]

نلاحظ أنّ نفسيّة المتنبّي انطوت على التشاؤم والشكوى، والحقد والحزن في كثير من قصائده، مدحاً كانت أم هجاءً أم رثاءً. وهذا ما اعترف به الشاعر نفسه إذ يقول:

أَلا لَيتَ شِعري هَل أَقولُ قَصيدَةً ... فَــلا أَشتَكي فيهــا وَلا أَتَعَتَّبُ[٣١]

فالحزن والتأمّل في عاقبة الإنسان وفنائه في هذه الدنيا، الناتجان عن التشاؤم والشكوى قد أثّرا بدورهما تأثيراً بالغاً في إدخال كثيرٍ من الحِكم والأمثال، ليس في رثاء المتنبّي فقط، بل وحتّى في مدحه وغزله أيضا.

أمّا سَعدي فقد كان متفائلاً ومحبّاً للإنسانية جمعاء. وقد اتّصفت شخصيّته بنظرة إنسانية شاملة، من دون التقيّد بالحدود الضيّقة الّتي فرضتها المذاهب والجغرافيا. فقد ورد في دائرة المعارف الإسلاميّة: «صبغت معرفة سَعدي بالدنيا وأفكاره وآراؤه بالنزعة العالمية الّتي لم يدركها شاعر فارسي آخر غيره»[٣٢].

ويقول كورش كمالي سروستاني: «كان الشيخ سَعدي يحبّ الإنسان دائماً، وكان يرى أبناء آدم كلّهم أعضاء لجسد واحد لوحدة جوهرهم الإنساني»[٣٣]. وقد سبق أن أشرنا إلى فريدة سَعدي المشهورة عالميّاً في هذا المجال أي في الأخوة الإنسانية، عند ما يقول:

٢٨– بلاشير، أبو الطيّب المتنبّي، ص ٤٤.
٢٩– المتنبّي، الديوان، ص ٣٤٤.
٣٠– المتنبّي، الديوان، ص ٣٥٢.
٣١– المتنبّي، الديوان، ص ٤٦٥.
32 –vol.VIII, p. 721 " Saʿdī", *E.I.2*, R. Davis,
٣٣– كورش كمالي سروستاني، «ديباجه»، سعدى شناسى، دفتر اوّل، ص ٧.

بني آدم اعضـــاىِ يك پيكرند | كه در آفرينش زيك گوهرند
چو عضوي بدرد آورد روزگار | دگر عضوها را نـــماند قرار
تو كز محنت ديـــگران بي غمي | نشايد كه نـــامت نهند آدمي[٣٤]

أي:ــ إنّ أبناءَ آدمَ أعضاءُ جسدٍ واحد، لأنّهم قد خُلقوا من جوهرٍ واحدٍ.
ــ عندما يُؤلمُ الدهر عضواً من هذا الجسد، لا يبقَى لسائرِ الأعضاء هدوء واستقرار.
ــ إذا كنتَ ممّن لا تهمّك محنةِ الآخرينَ، فلا يجوزُ أن يُطلق عليك اسمُ الإنسان.

ولعلّ هذه الرؤية الإنسانيّة الشاملة هي السرّ في خلود هذه الأبيات في صدور الأجيال اللاحقة، وقد بلغت ذورة الاشتهار إذ اختارتها منظّمة الأمم المتّحدة وزيّنت بها إحدى لوحاتها، لأنّها تدعو إلى الإحسان والمحبّة والتعاطف والمواساة بين جميع أبناء البشر، ما يناسب شعار الأمم المتّحدة قبل حوالى سبعة قرون من تشكيل هذه المنظّمة العالميّة. ولعلّ ذلك ما جعل المستشرق النمساوي فان هومر بورغشتال (vanhammer porgstall) يوصي بحكّ هذه الأبيات على رخام قبره لما فيها من نزعة إنسانية شاملة، ولما لسَعدي من نبوغ فطري مجبول على حبّ الخير والفلاح للبشريّة جمعاء[٣٥].

ج- ضعف عقيدة المتنبّي وتديّن سَعدي

آخر ما نتعرّض له في دراسة أخلاق المتنبّي هو ضعف عقيدته. إذ يقع ذلك في المرتبة الثالثة في التأثير على حِكمة المتنبّي وذلك بتأثيره على مدى إقبال الشاعر على الحِكم الدينيّة، إذا صحّ التعبير.

وقد اختلف النقّاد وتضاربت آراؤهم في عقيدة المتنبّي كما كان الأمر في كثير من الأمور المرتبطة بحياته. فالكثيرون يتّهمونه بالزندقة والإلحاد استناداً إلى بعض أبياته، كما كان هناك من يدافع عنه ويفسّر تلك الأبيات بطريقة تخرجه بأمان من دائرة الكفر والإلحاد.

قال الخطيب البغدادي صاحب خزانة الأدب متّهماً المتنبّي في عقيدته: «وهو فـــي الجملة خبيث الاعتقاد، وكان في صـــغره وقع إلى واحدٍ يكنى أبا الفــضل بالكوفة من

٣٤- سعدى، گلستان، ص ٦٦.

35 -See: A. schimmel, *Persian literature*, p. 214.

المتفلسفة، فهوسه وأضلّه كما ضلّ»[٣٦]. ويقول الثعالبي في معرض الحدبث عن مثالب المتنبّي وعيوبه: «منها الإيضاح عن ضعف العقيدة ورقّة الدين». ثمّ يستشهد ببعض أبيات يرى أنّه قد جاوز حدّ الإساءة فيها، منها قوله:

يَتَرَشَّفنَ مِن فَمي رَشَفاتٍ هُنَّ فيهِ أَحلى مِنَ التَوحيدِ[٣٧]

و يقول:

لَو كانَ عِلمُكَ بِالإِلَهِ مُقَسَّماً في الناسِ ما بَعَثَ الإِلَهُ رَسولا
لَو كانَ لَفظُكَ فيهِمِ ما أَنزَلَ الـ ـقُرآنَ وَالتَوراةَ وَالإِنجيلا[٣٨]

وكذلك قوله:

وَكُلُّ ما قَد خَلَقَ الـ ـلهُ وَما لَم يَخلُقِ
مُحتَقَرٌ في هِمَّتي كَشَعرَةٍ في مَفرِقي[٣٩]

ويتابع الثعالبي كلامه قائلاً: «وقبيحٌ بمن أوّله نطفةٌ مَذِرة وآخرُه جيفةٌ قَذِرة، وهو فيما بينَهما حاملُ بولٍ وعَذِرة أن يقول مثل هذا الكلام الّذي لا تَسَعُه معذرة»[٤٠]. ونقل البرقوقي عن علي بن حمزة الأصفهاني قوله: «بلوت من المتنبّي ثلاث خصال محمودة وذلك أنه ما كذب ولا زنى ولا لاط، وبلوت منه ثلاث خصال مذمومة وذلك أنه ما صام ولا صلّى ولا قرأ القرآن»[٤١]. وكذلك استشهد صاحب الروض المعطار في خبر الأقطار ببيت من المتنبّي وهو:

وَأَبهَرُ آياتِ التِهامِيِّ أَنَّهُ أَبوكَ وَأَجدى مالَكُم مِن مَناقِبِ[٤٢]

وقال مهاجماً المتنبّي: «فعني بالتهامي النبيّ صلّى الله عليه، وهذه العبارة تقتضي جهله أو قلّة أدبه، فضّ الله تعالى فاه»[٤٣].

٣٦– عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، ج ١، ص ٣٨٢.
٣٧– المتنبّي، الديوان، ص ١٣.
٣٨– نفسه، ص ١٣٣.
٣٩– نفسه، ص ٣٥.
٤٠– الثعالبي، يتيمة الدهر، ج ١، ص ١٨٦. وقد نُسب هذا الكلام إلى الإمام علي بن أبي طالب أيضاً. أنظر: الكليني، أصول الكافي، ج ٢، ص ٣٢٩.
٤١– عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبّي، ج ١، ص ٤.
٤٢– المتنبّي، الديوان، ص٢١١.
٤٣– عبد المنعم الحميري، الروض المعطار، ص ١٤٢.

ولكن في المقابل دافع ابن جنّي عن المتــنبّي أمام هذه الاتّهامات عنــدما قال في شرحه لهذا البيت: «ليسَتْ الاعتقاداتُ والآراءُ في الدين ممّا يقدحُ في جودة الشعر ورداءته، لأنّ كلاًّ منفردٌ عن صاحبه»[٤٤]. وبمثل هذه العبارات دافع القاضي الجرجاني عن المتنبّي، عندما قال مشيراً إلى بعض هذه الأبيات المذكورة: «والعَجَب ممن ينقص أبا الطيّب، ويغضّ من شعره، لأبيات وجدها تدلّ على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة ...، فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمحى اسمُ أبي نواس من الدواوين، ... ولكنّ الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[٤٥].

كما أجاب أبو العلاء المعرّي في رسالة الغفران عن رسالة أرسلها إليه علي بن منصور المعروف بابن القارح الّذي اتّهم المتنبّي فيها بالزندقة والإلحاد، قائلاً: «وقد دلّت أشياء في ديوانه على أنّه كان متألّهاً،... وإذا رجع إلى الحقائق فنطق اللسان لا ينبئ عن اعتقاد الإنسان»[٤٦].

ومن الّذين دافعوا عن المتنبّي في مجال العقيدة أيضاً عبد الوهاب عزّام إذ يقول: «مثل هذه الأبيات تدلّ على الغلوّ في المدح وقلّة المبالاة، وتفسيرها بالغلطة والجرأة كالعبارات الّتي خاطب بها الممدوحين وأخذه عليها النّقاد، أولى من تفسيرها بالزندقة والإلحاد»[٤٧].

ونحن هنا لسنا بصدد تفصيل هذه الآراء المتضاربة، إلاّ أننا متيقّنون أن في ديوان الرجل أبياتاً تدلّ على استخفافه بالدين. مع ذلك كلّه لا نستطيع أن نرميه بالإلحاد والكفر أبداً. فهناك أبيات في ديوان الشاعر تدلّ على إيمانه بالله واحترامه للنبيّ محمّد وأهل بيته، نحو:

أَي كَبْتَ كُلِّ حـــاسِدٍ مُنـــافِقِ ... أَنتَ لَنـــا وَكُلُّنـــا لِلخـــالِقِ[٤٨]

فَأَنتَ حُسامُ المُلكِ وَاللَهُ ضارِبٌ ... وَأَنتَ لِواءُ الدينِ وَاللَهُ عاقِدُا[٤٩]

٤٤- ابن جنّي، الفَسر، ج ٢، ص ٥١٨ – ٥١٩.

٤٥- الجرجاني، الوساطة، ص ١٠٧-١١١.

٤٦- المعرّي، رسالة الغفران، ص ١٣٤.

٤٧- عبد الوهّاب عزّام، ذكرى أبي الطيّب، ص ٢٥٧.

٤٨- المتنبي، الديوان، ص ٢١٦. والكبت: الإذلال والقهر.

٤٩- المصدر نفسه، ص ٣١٤.

فَتَمليكُ دِلَّيــرٍ وتَعظيمُ قــَدرِهِ شَهيدٌ بوَحــدانيَّةِ اللَهِ وَالعَدلِ(٥٠)
لستَ الملــومَ أنا الملــومُ لأنّني أنزَلتُ آمــالي بغير الخــالق(٥١)
أَستَغفِــرُ اللَهَ لِشَخصٍ مَضــى كــانَ نَــداهُ مُنتَهــى ذَنبِــهِ(٥٢)
هُوَ اِبنُ رَسولِ اللَهِ وَاِبنُ وَصِيِّهِ وَشِبهُهُما شَبَّهتُ بَعدَ التَجارِبِ(٥٣)

وفضلاً عن ذلك يرى بلاشير أنّ المتنبّي قرأ القرآن في الكتّاب كغيره من المسلمين، وقد أثّر هذا الكتاب على تكوينه الفكري والخلقي(٥٤). هذا وقد وجدنا في ديوان المتنبّي نماذج من تأثّره ببعض المضامين الحكميّة الموجودة في الآيات القرآنيّة والأحاديث النبويّة والأقوال المأثورة لعلي بن أبي طالب.

ومهما يكن من أمر فإنّ هذا الاستخفاف بالدين قد أثّر في مضامينه الحِكميّة وموضوعاتها ومن أبرزها قلّة المضامين الدينيّة في ديوانه عموماً وفي حِكمته خصوصاً.

أمّا المعتقدات الدينيّة عند سَعدي، فإنّها من أبرز سمات شخصيته، ومن أهمّ المحاور الّتي يدور عليها أدبه نظماً ونثراً، وهي بدورها أحد أهّم المؤثّرات في حِكمته أيضاً. يقول علي دشتي وهو من الباحثين في أدب سعدي: « إنّ المعتقدات الدينيّة هي أساس حركة سَعدي الفكريّة ومجال أبحاثه الأخلاقية، فأورد المبادئ الدينيّة الّتي التزم بها الشاعر نفسُه عمليّاً، ولم يتكلّم في هذا الأمر على وتيرة المرائين، ولا بلغة محترفي الزهد الجافّة المملّة، بل لقد مزج الديانة والأخلاق بعضها ببعض بلسان فصيح وتعابير جديرة وجذّابة»(٥٥).

ويشير شبلي النعماني في كتابه شعر العجم إلى إحدى حكايات گلستان الّتي تدلّ

٥٠- (المصدر نفسه، ص ٥٢٤. ودلّير اسم الممدوح وهو أبو الفوارس دلّير بن لشكروز قائد جيش أرسله عضد الدولة لقتال بني كلاب الّذين خرجوا بغية السيطرة على الكوفة عام ٩٦٢/٣٥٢. عبد الوهّاب عزّام، «مقدّمات القصائد»، في: المتنبّي، الديوان، ص ٥١٩.

٥١- (لم نجد هذا البيت في ديوان المتنبّي، ولكن المصادر نسبته إلى المتنبّي برواية تاج الدين الكندي. أنظر: ابن خلّكان، وفيات الأعيان، ج ١، ص ١٢١؛ صلاح الدين الصفدي، نصرة الثائر على المثل السائر، ص ١٨٠؛ ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج ١، ص ٣٥٤؛ العبّاسي، معاهد التنصيص، ص ١١.

٥٢- المتنبّي، الديوان، ص ٥٧٤.

٥٣- المصدر نفسه، ص ٢١٢.

٥٤- بلاشير، أبو الطيّب المتنبّي، ص ٤٥.

٥٥- علي دشتي، قلمرو سعدى، ص ٣٥٠.

على أنّ سَعدي قد سهر ذات ليلة مع أبيه لأداء صلاة النافلة وتلاوة القرآن، ويستنتج منها أنّ سَعدي كان يشتاق إلى العبادة متأثّراً بتعاليم أبيه في الصغر[٥٦].

يرتجف سَعدي خوفاً من الموت وارتكاب المعاصي والنار، وكلّ ذلك يقرّبه إلى الله تعالى، فلهذا نرى مناجاته ممزوجة بالخوف والرجاء[٥٧]. نراه يدعو الله، ويطلب منه التوفيق والقيام بالعمل الصالح حتّى لهولاكو المغولي الملحد، يقول في أثناء مدحه:

يارب تو هر چه راى صوابست وفعل خير   اندر دل وى افكن وبر دست وى بران[٥٨]

أي:– ياربّ، ألهِمْه كلّ رأي صائب وأنجزْ بيده كلّ فعل خير.

وننهى كلامنا على المعتقدات الدينيّة لسَعدي بأنه يبدأ كلّ آثاره بذكر الله ومناجاته ونعت النبيّ محمّد (ص) والخلفاء الراشدين ويُنهيه أيضاً بمناجاة الله، فعلى سبيل المثال يقول في البيت الأوّل من بوستان:

بنامِ خـــدايى كه جـــان آفريد   سخـــن گفتن انـــدر زبان آفريد
خداوندِ بخشـــنده ى دستگير   كريـــمِ خطا پـــوشِ پوزش پذيـــر
عزيزى كه هر كز درش سر بتافت   به هر در كه شد هيچ عزّت نيافت
سر پادشـــاهانِ گردن فـــراز   به درگـــاهِ او برزميـــن نيـــاز[٥٩]

أي: ــ بسمِ اللهِ الّذي خَلَق الأرواحَ، وأجرَى الكلامَ على اللسانِ.
ــ الخالقُ الرحمنُ المغيثُ، الكريمُ ستّارُ العيوبِ وغفّارُ الذنوبِ.
ــ العزيزُ الّذي خاب الوافدون على غيره.
ــ فيضعُ الملوكُ الأقوياءُ رؤوسهم، على أعتابِ بابه لطلبِ الحاجةِ.

كما خصّص الباب العاشر ــ وهو الأخير من بوستان ــ بذكر الله ومناجاته وطلب الاستغفار منه، فقال في مطلع هذا الباب الّذي تبلغ أبياته مائة وعشرة أبيات:

بيـــا تـــا برآريـــم دستي زِ دل   كه نتوان برآورد فـــردا زِ گِل[٦٠]

أي: ــ تعال لنمدّ يداً إلى الله مخلصين، إذ لا يمكن مدّ اليد غداً من تحت التراب.

٥٦– شبلي النعماني، شعر العجم، ج ٢، ص ١٩–٤٠.
٥٧– غلامحسين زرّين كوب، با كاروان حلّه، ص ٢٥١.
٥٨– سَعدى، كلّيات، ص ٧٣٦.
٥٩– سَعدى، بوستان، ص ٣٣.
٦٠– سعدى، بوستان.، ص ١٩٦.

وقال في الأبيات الأربعة الأخيرة من هذا الباب معترفاً بذنبه، طالباً العفو والمغفرة من الله:

زِلطفت همیـــن چشـــم داریم نیـــز   بر این بی بضاعت ببخش ای عزیز
کس از من سیه نامه تر دیده نیست   که هیچم فِعـــالِ پسندیده نیست
جز این کاعتمـــادم به یاری تُست   امیـــدم بـــه آمرزگـــاری تُست
بِضـــاعت نیـــاوردم اِلاّ امیـــــد   خدایـــا زعفوم مکن نـــا امیـــد[٦١]

أي: ـــ أتوقّعُ من فضلكَ أن تغفرَ لهذا الفقيرِ الضعيفِ، أيّها الخالقُ العزيزُ.
ـــ ليسَ أحدٌ أكثرَ معصيةً منّي، إذ لا عملَ صالحَ لي؛
ـــ ولكنّني اتّكلتُ على عنايتِك، ورجوتُ عفوك ومغفرتَك.
ـــ فليستْ عندي بضاعةٌ إلاّ الأملُ، فلا تؤيسْني يا ربِّ مِن عفوِك.

الخاتمة

هكذا اتّضح لنا أنّ أخلاق المتنبي وسَعدي من أهمّ المؤثّرات على حِكمة المتنبّي وسَعدي. لأنها تؤثّر على الحِكمة من جهتين، الأولى بتأثيرها على إقبالهما إلى الحِكمة كالمؤثّرات الشخصيّة الأخرى نحو أساتذة الشاعرين وأسفارهما، والثانية بتأثيرها على المضامين والموضوعات الحكميّة الملائمة لنفسيّة كلّ منهما وخصائصهما الأخلاقيّة.

واتّضح لنا أيضاً أنّ هناك بوناً شاسعاً بين أخلاق المتنبّي وسَعدي ونفسيتيهما، ونحن لا نشكّ في أنّ الشاعرين مختلفان في هذا الجانب كلّ الاختلاف، إذ لا نلاحظ أيّ تشابه بينهما، فكلّ ما ذكرنا في المحاور الثلاثة من هذه المقالة هو تفاوت وتباعد بل تناقض وتعاكس. لأنّ تواضع سَعدي يناقض غرور المتنبّي، وتفاؤله عكس تشاؤم المتنبّي، وتديّنه يناقض ضعف عقيدة المتنبّي. فبقدر ما كان المتنبّي متعالياً ومغروراً كان سَعدي متواضعاً ومعتدلاً، وبقدر ما كان المتنبّي متشائماً وحاقداً على الدهر والناس كان سَعدي متفائلاً ومحبّاً للإنسانيّة جمعاء، وبقدر ما كان المتنبّي ضعيف الاعتقاد كان سَعدي متديّناً مؤمناً.

٦١- المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

فالتفاوت في كلّ هذه القضايا المرتبطة بنفسيّة الشاعرين وأخلاقهما أدّى بدوره إلى التفاوت بين الشاعرين في مدى إقبالهما على الحِكمة أوّلاً، والاختلاف في مضامينهما الإيجابيّة والسلبيّة ثانياً. كما أدّى إلى الاختلاف في مكانة الحِكمة ووظيفتها عند الشاعرين أيضاً.

ومن مظاهر هذا التفاوت أنّ اهتمام سَعدي بالحِكمة أكثر بكثير من اهتمام المتنبّي. وقد استندنا في كلامنا هذا إلى عدّة أمور، أهمّها: الحجم الكبير جدّاً للحكمة في كلّيات سَعدي مقابل حجم القليل في ديوان المتنبّي، وأنّ المنظومات الخاصّة بالحِكمة عند سَعدي كثيرة جدّاً، في حين أنّ المنظومات الخاصّة بالحِكمة في ديوان المتنبّي لاتتعدّى منظومتين أو ثلاث منظومات، وإنّ الحِكمة عند المتنبّي وسيلة للوصول إلى الثروة والسلطان، بينما هي وسيلة للموعظة والإرشاد عند سَعدي، أي: الحِكمة عند الأوّل وسيلة، وعند الآخر غاية. ذلك لأنّ الهدف الأساس من الحِكمة عند سَعدي النصح والإرشاد إمّا للناس أو الممدوح أو لنفسه أحياناً، في حين أنّ الهدف الأساس عند المتنبّي المدح والفخر والهجاء. فخلاصة الكلام في هذا المجال أنّ معالجة نفسيّة الشاعرين تُظهر لنا التفاوت بين المتنبّي كشاعر المدح وسَعدي كشاعر الموعظة والنصيحة، أي: التفاوت بين المدّاح والواعظ، وإن اشترك الشاعران فيما يؤخذ عليهما، لوجود بعض التناقضات بين حكمة الشاعرين وحياتهما، من قبيل التكسّب والإباحيّة.

أمّا تأثير هذا الاختلاف في المضامين الحكميّة وموضوعاتها الإيجابيّة والسلبيّة، أي في الحثّ على الفضائل والتحذير من الرذائل، فيظهر في الإكثار من بعض المضامين دون غيرها. بعبارة أخرى كلّ ما ذكرناه هو من التفاوت في نفسيّة الشاعرين، فكان حثُّ المتنبّي على الشجاعة والجرأة أكثر بكثير من حثّ سَعدي عليهما، وبالعكس لا يقاس إقبال سَعدي على التواضع مع إقبال المتنبّي عليه. وكذلك إنّ المتنبّي ما حثَّ على القناعة والعدالة ولم يمنع عن الأنانيّة والغرور، في حين أنّ سَعدي حثّ كثيراً على القناعة والعدالة والإنصاف ومَنَع عن الغرور والأنانيّة.

وكانت هذه المقالة دراسة موجزة ومتواضعة في نفسيّة كلّ من المتنبّي وسعدي وتأثيرها على حِكمة الشاعرين.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر والمراجع العربيّة

١ــ ابن جنّـــي، أبو الفتح عثمان، ١٠٠٢/٣٩٢، شرح ديوان المتنبّي المسمّى بالفَسر، تحقيق وتقديم رضا رجب، الطبعة الأولى، دمشق، دار الينابيع، ٢٠٠٤م، خمسة مجلّدات.

٢ــ ابن خلّكان، أبو العبّاس شمس الدين أحمد بن محمّد، ١٢٨٢/٦٨١، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق وتعليق محمّد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة النهضة المصريّة، ١٩٤٨م، ثمانية مجلّدات.

٣ــ ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، ١٠٦٤/٤٥٦، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمّد عبد القادر أحمد عطا، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلميّة، ٢٠٠١م، مجلّدان.

٤ــ ابن شاكر الكتبي، محمّد، ١٣٦٣/٧٦٤، فوات الوفيات، تحقيق إحسان عبّاس، لا طبعة، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣ – ١٩٧٤م، خمسة مجلّدات.

٥ــ الأرفه لي، بلال وليد، ملامح الأدب العربي في قصور البويهيّين، ١٥٣ صفحة (مستنسخة)، رسالة ماجستر، اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأميركية في بيروت، كليّة العلوم والآداب، حزيران ٢٠٠٣م.

٦ــ البديعي، يوسف، ١٦٦٢/١٠٧٢، الصبح المنبي عن حيثية المتنبّي، لا طبعة، دمشق، مكتبة عرفة، لا تاريخ.

٧ــ بلاشير، ريجيس، أبو الطيّب المتنبّي، دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة ابراهيم الكيلاني، لا طبعة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٥م.

٨ــ الثعالبي، أبو منصور، ١٠٣٨/۴٢٩، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق مفيد محمّد قميحة، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلميّة، ١٩٨٣م، أربعة مجلّدات.

٩ــ الجرجاني، علي بن عبد العزيز، ١٠٠٢/٣٩٢، الوساطة بين المتنبّي وخصومة، تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاري، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار إحياء الكتب العربيّة، ١٩٥١م.

١٠ــ الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، ١٣۶٣/٧۶۴، نصرة الثـــائر على المثل السائر، تحقيق محمّد علي سلطاني، لا طبعة، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة، ١٩١٧/١٣١٩م.

١١ـــ الوافي بالوفيات، باعتناء هلموت ريتر ورفاقه، الطبعة الثانية [طبع على نفقة وزارة الأبحاث العلميّة والتكنولوجيّة التابعة لألمانيا الاتّحاديّة، بإشراف المعهد الألماني للأبحـــاث الشرقيّـــة في بيروت]، بيروت، دار صادر، ١٣٨١/ ١٩٦٢م، تسعة وعشرون مجلّداً.

١٢ـــ العبّاسي، عبد الرحمن بن أحمد ، ١٥٥٦/٩٦٣، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، لا طبعة، [قسطنطنيّة]، لا ناشر، لا تاريخ.

١٣ـــ البرقوقي، عبد الرحمن، شـــرح ديوان المتنبّي، تحقيق عمر فاروق الطباع وتعليقه، الطبعة الثانية، بيروت، دار الأرقم، ١٩٣٨م ، مجلّدان.

١٤ـــ البغدادي، عبد القادر بن عمر، ١٦٨٢/١٠٩٣، خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، الطبعة الأولى، [وبهامشه كتاب المقاصد النحويّة في شرح شواهد شروح الألفيّة المزري المشهور بشرح الشواهد الكبرى للإمام محمود العيني]، بيروت، دار صادر، لا تاريخ، أربعة مجلّدات.

١٥ـــ الحميري، محمّد بن عبد المنعم، القرن الثامن/ الخامس عشر، كتاب الروض المعطـــار في خبر الأقطار، معجم جغرافي، تحقيق إحسان عبّاس، الطبعة الثانية، بيروت، مؤسّسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠م.

١٦ـــ عـــزّام، عبد الوهّـــاب، ذكـــرى أبـــي الـــطيّب، الطبعة الثالثة، القاهـــرة، دار المعارف، ١٩٦٨م،٣٢٠ صفحة.

١٧ـــ الكليني، أبو جعفر محمّد بن يعقوب،٩٤١/٣٢٩، الكـــافي، تصحيح وتعليق علي أكبر الغفّاري، الطبعة الرابعة، تهران، دار الكتب الإسلاميّة، ١٩٨٥، ثمانية مجلّدات.

١٨ـــ المتنبّي، أبو الطيّب أحمد بن الحسن، ٩٦٥/٣٥٤، الديوان، صحّحها وقارن نسخها وجمع تعليقاتها عبد الوهّاب عزّام، القاهرة ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة، ١٩٤٤م.

١٩ـــ شـــاكر، محمود، المتنبّـــي، رســـالة في الطريق إلى ثقافتنا، لا طبعة، القاهرة، مطبعة المدني، ١٩٨٧م.

٢٠ـــ الشعكة، مصطفى، أبو الطيّب المتنبّي في مصر والعراقين، الطبعة الثانية، القاهرة، الدار المصريّة اللبنانيّة، ٢٠٠١م.

۲۱ـــ أبو العلاء المعرّي، أحمد بن عبد الله، ۴۴۹/۱۰۵۷، رسالة الغفران، تحقيق إبراهيم اليازجي، الطبعة الأولى، القاهرة ، مكتبة قومسيون، لا تاريخ.

۲۲ـــ الواحدي، أبو الحسن على بن أحمد النيسابوري، ٤٦٨/١٠٧٦، شرح ديوان المتنبّي، تصحيح وفهرسة فريدرخ ديتريصي، لا طبعة [طبع في مدينة برلين المحروسة]، بيروت ، دار صادر، ١٨٦١م، مجلّدان.

۲۳ـــ اليازجي، ناصيف بن عبد الله، ١٢٨٨/١٨٧١، العَرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيّب، بيروت، مطبعة القدّيس جارجيوس، ١٨٨٢م.

٢٤ـــ ياقوت الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين، ٦٢٦/١٢٢٩، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، الطبعة الأولى، بيروت، دارالكتب العلميّة، ١٩٩١م، ستّة مجلّدات.

ب ـــ المصادر والمراجع الفارسيّة

٢٥ـــ دامادى، محمّد، سعدى شاعر جامع ومأخذ چند حكايت بوستان، صفحه ٣٤٧-٣٦٨، در ذكرِ جميلِ سعدى، چاپ پنجم، تهران، كمسيون ملّى يونسكو وسازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامى، ١٣٧٧/١٩٩٧، جلد دوّم.

٢٦ـــ دشتى، على، قلمرو سَعدى، چاپ دوّم، تهران، انتشارات أساطير، ١٣٨٠/ ٢٠٠٠.

٢٧ـــ زرّين كوب، عبد الحسين، با كاروان حلّه، مجموعه نقد أدبى، چاپ نهم، تهران، انتشارات علمى، ١٣٧٤.

٢٨ـــ سَعدى، مصلح الدين عبد الله، ٦١٠/١٢٩١، بوستان، سَعدى نامه، تصحيح وتوضيح دكتر غلامحسين يوسفى، چاپ پنجم، تهران، انتشارات خوارزمى، ١٣٧٥/١٩٩٦.

٢٩ـــ سعدي، كلّيات، شرح وتقديم عباس اقبال آشتيانى، چاپ ششم، تهران، نشر علم، ١٣٧٢/ ١٩٩٣، [طبعة استثنائيّة، وقد أشير إليها في الحواشي بكلمة «اقبال»]

٣٠ــ سعدي، كلّيات، تحقيق محمّد على فروغى، بدونِ نوبتِ چاپ، تهران، انتشارات امير كبير، ١٩٨٥/١٣٦٥.

٣١ــ كمالى سروستانى، كورش، ديباچه، صفحه ٧ – ٩، در سَعدى شناسى [دفتر اوّل]، به كوشش كوروش كمالى سروستانى، چاپ نخست، شيراز ، دانشنامه فارس، ١٣٧٧/ ١٩٩٧، دفتر اوّل.

٣٢– مهاجراني، عطاء الله، نصائح سَعدي لأبناء القرن العشرين، الدراسات الأدبية، بيروت، الدورة الجديدة، السنة الأولى، ٢٠٠٠م، العددان ٣ و٤، الصفحات ١٤– ٤٠.

٣٣– نعمانى، شبلى، شعر العجم: تاريخ شعر وأدبيات ايران، ترجمه محمّد تقى فخر داعى گيلانى، چاپ سوّم، تهران، دنياى كتاب، ١٩٨٢/١٣٦٨، دوجلدى.

ج– المراجع الأجنبيّة

34–Browne (G. Edward). – *A Literary History of Persia*: From Firdawsi to Saʿdī. – seventh published. – London: Camberidge University, 1964. – Volume II.

35–Schimmel, (A.). –*Persian literature*؛ edit by Ehsan yarshater. – U.S.A, 1919.

36– Davis, (R.). – "Saʿdī", in *Encyclopaedia of Islam*. – New edition. – Leiden : Brill, 1995. – Volume VIII, pp. 719 – 723.

جماليّة توظيف المصطلحات الصرفية والنحوية والعروضية في لزوميات المعرّي

د. سيد مهدي مسبوق*
د. علي باقر طاهري نيا**
مهدي تركاشوند***

الملخص:

شهد العصر العباسي ازدهارا واسعا في مختلف مظاهر الحياة ونشطت الحركة العلمية ووضعت مصطلحات كثيرة وجديدة في مختلف فروع المعرفة ودخلت بعض هذه المصطلحات في الأدب وجرت على اقلام الكتاب وألسنة الشعراء. فمن الطبيعي ألا تخلو منها أشعار كبار الشعراء كأبي تمام والمتنبي والمعري وغيرهم. ولما كان المعري ذا موهبة غزيرة وثقافة واسعة في مختلف العلوم والمعارف فقد أكثر من استخدام هذه المصطلحات العلمية في شعره خاصة ديوانه اللزوميات، وإسرافه في توظيف هذه المصطلحات في شعره قد أثار إعجاب فئة من النقاد والدارسين كما أثار طعن فئة أخرى.

هذا والمعري قد تعرض لمصطلحات العلوم المختلفة من الصرف والنحو والعروض والفلك والكيمياء والطب وغيرها. ومن الواضح أن دراسة هذه المصطلحات في شعره تكشف عن جانب من أفكاره وآرائه كما تنم عن سعة إلمامه بهذه العلوم وغزارة أدبه، فمن ثم تتوقف هذه الورقة عند المصطلحات الصرفية والنحوية والعروضية التي استخدمها الشاعراستخداما فنيا وذوقيا لايستوعبها المتلقى الا بعد التأمل في الجانب الفني والتي قد استخدمه الشاعر لتصوير خوالج نفسه والتعبير عن آرائه.

الكلمات المفتاحية:

المعري، المصطلحات، الشعر، الصرف، النحو والعروض.

* استاذ مساعد في جامعة بوعلي سينا بهمدان.

** استاذ مشارك في جامعة بوعلي سينا بهمدان.

*** طالب ماجستير في اللغة العربية و آدابها.

المقدمة

هوأحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخي الملقب بالمعري والمكنى بأبي العلاء، قد ولد في معرة النعمان سنة٣٦٣ للهجرة وتوفي فيها سنة ٤٤٩ للهجرة .

ويبدو أنه لم يكن راضياً لا عن اسمه ولا عن كنيته، حيث اشار إلي ذلك غير مرة، منها ما قاله عن كنيته:

دُعِيْتُ أباالعلاء و ذاك مَينٌ ولكنّ الصحيحَ أبوالنزولِ[١]

وعن اسمه الاول:

وأحمدَ سمَّاني كبيري، وقلَّما فعلتُ سوى ما أستحقُّ به الذما[٢]

أُصيبَ أبوالعلاء بالجدري في الرابعة من عمره فصار ضريراً لايرى إلا الظلمة. وقد اشار إلي هذه العاهة في لزومياته اشارات كثيرة ذات لوعة وحزن، منها:

ذهابُ العينِ صانَ الجسمَ آونَةً عن التطريحِ في البيد الأماليسِ[٣]

مع هذا كله، وهبه الله نعمة جليلة نابت مناب عماه وهي ذاكرته القوية العجيبة التي أسعفته في التفوق على معاصريه وفي تحصيل العلوم والقراءة والكتابة واصبحت خير معين له. درس المعري علوم الأوائل من النحو واللغة والعــروض والحــديث علــى مشاهير عصره، ثم هم بالأسفار، ورحل إلى المدن الشامية كأنطاكية وطرابلس وحلب واللاذقية للإستزادة من العلم ثم ولى وجهه شطر بغداد منتجع العلماء وقبلة الأدبــاء في ذلک الحين. وبعد أن أروى ظَمأه عبرالجولة في هذه المــدن والاخــتلاف إلــى الاوساط العلمية فيها والتعرف إلى الحضارات العريقة كحضــارة الفــرس والهنــود واليونان عاد إلى مسقط رأسه معتزلاً الناس ومكتفياً باليسير من الطعام والكفاف مــن القوت مسمّياً نفسه رهين المحبسين يعني حبس النفس في المنزل وحبس البصر عــن الرؤية. وظل الشاعر في هذين المحبسين زهاء خمسين عاماً. ولما أنتابته الأمــراض وشعر بدنوّ موته أوصى بأن يُكتب على قبره:

هذا جناه أبي عَلَيَّ وما جنيتُ على أحد[٤]

١- لزوم، ص٣٦
٢- نفسه، ص٣٠٧
٣- نفسه، ص٧٢
٤ - ابن خلكان، ؟، ص١١٥

بقي المعري في قيد الحياة حتي سنة ٤٤٩ للهجرة. ولما مات أنشد على قبره أربعة وثمانون شاعرا مراثي، منها أبيات لعلي بن الهمام من قصيدة طويلة في رثاه ومنها:

إن كنتَ لم تُرِق الدماء زهادةً   فلقد أرقتَ اليوم مِن جفني دما
سيرت ذكرَک في البلاد كأنه   مسکٌ فسامعخً يضَمِّخ أو فما
وأرى الحجيج إذا أرادوا ليلةً   ذكراک أخرَج فديةً مَن أحرَما[٥]

وقد أدرك أربعة من خلفاء بني العباس من المطيع لله الفضل بن المقتدر إلـى القـائم بأمر الله عبدالله بن القادر و كذلك أدرك خمسة من الخلفاء الفاطميين من المعزّ لـدين الله معدّ بن المنصور إلي المستنصر بالله معد بن الظاهر[٦].

نظرة على أهم ميزات شعر المعري

كان المعري مطلعاً على أشعار القدماء ومتطلباً غرائبَ أشعارهم، والمتنبي الذي كان من أبرز الأعلام في الشعر العربي قد أُعجب به شاعرنا خاصة في الشـطر الأول مـن حياته الأدبية وقبل أن يعكف على العزلة. وقد ظهر صدى هذا الإعجاب في ديوانه سقط الزند جلياً، حيث أخذ الشاعر يجري فيه على منهج المتنبي، خاصة في معانيه الحكميـة وفخرياته. وفي معرض دراسته لشعر المعرّي ، يشيرالدكتور شوقي ضـيف إلـى هـذه القضية قائلاً:«بدأ أبوالعلاء حياته الفنية في الشعر بتقليد المتنبي إذ كان يتعصب له تعصباً شديداً، وسقط الزند خير ما يفسر هذا الطور من تقليده إذ تراه ينظم على طريقة المتنبـي السابقة، فهو يعني بالغريب والشاذ في التراكيب، كما يعتد بالتصنع...»[٧].

ومن أبرز مظاهر تعصب المعري لأبي الطيب ما حدث له في بغداد مـع الشـريف المرتضى، إذ روي أنه قد جرى في بعض مجالس الشريف المرتضى ذكرُ أبـي الطيـب فهضم المرتضى من جانب المتنبي فقال المعري: لو لم يكن له من الشعر إلاَ قوله: لك يا منازل في القلوب منازل، لكفاه، فغضب المرتضي وأمر بحبسه وقال للحاضرين أتدرون ما عنى هذا بذكر البيت؟ قالوا: لا، قال: عني به قول المتنبي:

٥ ـ الحموي، ١٤٠٠: ج٣ص١٢٦
٦ ـ النجار،١٤١٨: ص٦٨
٧ ـ ضيف،؟ ص٣٨١

وإذا أتتْك مذِّمتي من ناقص فهي الشهادةُ لي بأني كاملُ[٨]

ومما يدل كذلك على شغف أبي العلاء بأشعار المتنبي أنه شرح ديوانه في كتاب سَمّاه «اللامع العزيزى» وقد أهداه إلى الأمير عزيز الدولة، الذي تولي امارة حلب سنة ثلاث وثلاثين واربعمئة[٩]. ويذكر ابن خلكان أنه لما فرغ من تاليف كتاب «اللامع العزيزي» قرىء عليه فقال: كأنما نظر اليّ بلحظ الغيب حيث يقول:

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صممٌ

ثم أشار ابن خلكان إلى أنه ألف كتابا آخر مختصرا في شعر المتنبي سماه «معجز احمد» تكلم فيه عن غريب اشعاره ومعانيه ومآخذه على غيره[١٠].

أما الخصائص اللفظية لشعر المعري فتتجلى في ثروته اللفظية وبلاغة تراكيبه والأكثار من التكلف والتنميق بضروب البديع. وكانت ثروته اللفظية تشتمل على الكثير من الألفاظ الغريبة والتعابير النادرة والمترادفات الكثيرة[١١].

أصبح اللجوء إلى الصناعة والتكلف ميزة بارزة في عصر المعري وميداناً واسعاً لإظهار المقدرة الأدبية واللغوية بين الشعراء ولم يكن شاعرنا بمعزل عن هذه النزعة وإنما رافقها وشغف بها وأصبحت طابعا مميزا لشعره، وخير مثال على هذا التكلف هو ديوانه المسمى باللزوميات، وعني المعري بالمحسنات البديعية في شعره عناية فائقة وأسرف في التلاعب بالألفاظ والتلميحات التاريخية واستخدام المصطلحات العلمية حيث يقول الدكتور كمال اليازجي عن هذه الظاهرة في شعره: «والذي يظهر لدارس مؤلفات المعري أن عناية المؤلف في الشكل لم تكن اقل منها في الموضوع، بل ربما كانت القيمة في الكثير منها للشكل دون الموضوع، شأن الكثيرمن رسائله. فمؤلفاته جملة مظهر لسعة اطلاعه اللغوي ومرونته في تقليب الألفاظ والتراكيب ومقدرته في التنميق والتزيين والتجنيس وربما كان العامل الأول في تصنيف عدد من مؤلفاته إبراز هذه المقدرة والتبجّح بسعة العلم»[١٢].

٨ ـ حسين ،١٣٨٤ق، ص١٠٣

٩ ـ علي محمد،١٩٩٧م،ص١٥١

١٠ ـ ابن خلكان ،ص١١٤

١١ ـ اليازجي،١٤١٧، ص٢٢

١٢ ـ المرجع السابق

وأكثر المحسنات البديعية في شعر المعري استعمالاً هوالتجنيس والطباق والمقابلة والتورية ورد العجز على الصدر، والتجنيس بأنواعه المختلفة أكثرها استعمالاً، حيث يظهر الشاعر في لزومياته شغوفا به إلى حد الجنون. يقول الدكتورشوقي ضيف في سياق دراسة التصنع في لزوميات الشاعر: «إن أبا العلاء استطاع ان يستخدم هذا الجناس استخداماً مزدوجاً، فهو يأتي به غالباً ليعبرعن جناس من جهة وليعبر عن لفظ غريب من جهه أخري. كان أبوالعلاء يستخدم الجناس استخداماً لغوياً يريد به أن يدل علي مهارته في اللغة قبل ان يدل على مهارته في استخدام لون قديم من الوان التصنيف»[١٣].

ضاع اكثر مؤلفات المعري والمعروف والمطبوع من آثاره اليوم هو:

- لزوم ما لا يلزم
- سقط الزند
- ضوء السقط
- رسالة الغفران
- ملقي السبيل
- الفصول والغايات
- زجر النابح ومجموعة من الرسائل.

لمحة عن شيوع المصطلحات العلمية في الشعر العباسي

لقد اشتد احتكاک العرب بالثقافات الأجنبية في العصر العباسي ونشطت الحركة العلمية ونهضة الترجمة وحُملت إلى المسلمين قواعد المنطق والعلوم العقلية والفلسفة وظهر في ميدان الأدب شعراء قد تعرفوا إلى الكثير من هذه العلوم والمعارف وتعرضوا لها واستخدموا مصطلحاتها في أشعارهم استخداما استعاريا وذوقيا ،منهم أبو تمام وأبو الفتح البستي والمتنبي والمعري، من ذلک قول أبي تمام يصف الخمر مستخدما مصطلح الصرف:

خَرقاء يلعب بالعقول حبابُها   كَتلاعب الافعالِ بالاسماء[١٤]

وقوله متمثلا بألفاظ علم المنطق :

---

١٣ ـ ضيف،؟:٣٩٩

١٤ ـ ديوان،١٩٩٤، ص٢٧

صاغَهم ذو الجلال مِن جَوهَر المجدِ وصاغ َالأنام َمِن عرَضِه[١٥]

ومن هذا القبيل قول أبي الفتح البستي:

وبصير بمعاني الشعـــ ر والإعراب جدا
قال لما أن رأنـــي طالبا مالا ورفدا
إن مالي يا حبـــيبي لازم لا يتـــعدي[١٦]

وقوله في موضع آخر:

عُزلتُ و لم أذنب ولم أكُ جانباً وهذا لإنصافِ الوزير خلافُ
حُذفتُ وغيري مثبتٌ في مكانه ِ كأنيَ نونُ الجمعِ حين تُضافُ[١٧]

والمتنبي أيضا كان يجري على هذا المنوال ويوظف كثيرا من مصطلحات العلوم في شعره و«إنه لم يكد يترك شاذة نحوية إلا وتكلفها في قصائده»[١٨].

ومن ذلك قوله في قصيدة يمدح بها سيف الدولة الحمداني:

إذا كان ما تَنويهِ فعلاً مضارعاً مَضَى قبلَ ان تُلقَى عليه الجوازمُ[١٩]

أما المعري فقد أكثر من استخدام المصطلحات العلمية في شعره خاصة فـــي ديوانـــه اللزوميات الذي استخدم فيه شتى المصطلحات العلمية من كيميـــاء، وفيزيـــاء، وفلـــك، وجيولوجيا، ورياضة، وطب، وصرف، ونحو، وعروض وقافية... وغيرهـــا. وبمـــا أن المقام يضيق بنا أن نوسع القول في كل هذه المصطلحات فإننـــا نكتفـــي منهـــا بـــبعض المصطلحات الصرفية والنحوية التي ينبسط ظلها على شعره وقبل الخوض فـــي صـــلب الموضوع نسلط الضوء على موقف النقاد والدارسين من هذه الظاهرة في شعر صاحبنا.

موقف الباحثين من هذه المصطلحات في شعر المعري

الفئة المؤيدة:

من النقاد من يقف موقـــفا ايجابيا من هذه الظاهرة في شعر المعري باعتبارها عاملا اساسيا في روعة شـــعرالمعري وجـــماله، منهم طه حسين، ومحمد الشريقي وحـــماد أبو

---

١٥ ـ المرجع السابق،ص٣٨١

١٦ ـ ديوان،١٩٨٩،ص٧٨

١٧ ـ المرجع السابق،ص١٧۶

١٨ ـ ضيف،ص٣١٠

١٩ ـ ديوان ،١٩٩٧،ص٣٠٢

شاويش. يرى الدكتور طه الحسين أن وجود هذه المصطلحات في لزوميات المعري «يدل على شدة تاثير الدرس اللغوي في ملكته الشعرية»[٢٠]. يبدو في هذه العبارة أن طه حسين يقف موقف المعجب بهذه الظاهرة في شعر المعري ويكشف بصراحة عن موقفه هذا في موضع آخرحيث يقول :«تصرف أبي العلاء باصطلاحات العلم بهذا النحو من التصرف أكسب شعره ظرفا»[٢١].

واستحسن محمد الشريقي أيضا صنيع المعري في هذا المجال واظهر موقفه الإيجابي من هذه المبادرة وذكر:«أنّ أبا العلاء عندما ياخذ باختراع المعاني العامة من المسائل والمصطلحات العلمية والفنية خاصة لا يسخر الشعر للعلم بل يسخرالعلم للشعر فهو ليس بالشاعر الفقيه أو اللغوي أوالنحوي أو الفلكي بالمعنى المنتقص في الذوق الأدبي بل هو الشاعر الملهم أبدا»[٢٢].

والدكتور حماد أبو شاويش يتبنى نفس الموقف ويحبذ ما وظفه المعري في شعره من مصطلحات العلوم قائلا: «إن المصطلحات ألفاظ كغيرها من ألفاظ اللغة ومن حق الأديب أن يستعمل منها ما يحتاج إليه ليحدد الفكرة التي يريد التعبير عنها ويوضح التجربة التي انفعل بها ولا يخفى أن كثيراً من معاني أبي العلاء جاءت جديدة والمعاني الجديدة قد تحتاج إلى لغة جديدة لأدائها أو لتطويع اللغة المستخدمة، وقد استطاع أبو العلاء حقا أن يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ولا نكاد نجد شاعراً في العربية بلغ درجته من توظيف مصادر اللغة في الشعر والنثر»[٢٣].

الفئة المعارضة:

رغم أن مثل تلك المصطلحات تمثل في رأي بعض النقاد والدارسين ألوانا جديدة لتصاويرالشاعر المبدع التي يرسمها في شعره فقد ظهر من النقاد من يقف موقفاً سلبياً من هذه الظاهرة باعتبارها مظهراً من مظاهر التصنيع والتعقيد الفني ووسيلة

٢٠ ـ طه حسين،؟:ص٢٠٥

٢١ ـ المرجع السابق،ص٢١٠

٢٢ ـ الشريقي،١٩٤٥:ص٢٢٢

٢٣ ـ أبو شاويش،١٩٨٩،ص٢٤٣

يتعمدها المعري ليثبت براعته اللغوية ومعرفته العلمية. منهم شوقي ضيف وأحمد الشايب. يقول الدكتور شوقي ضيف ناعياً على المعري إسرافه في استخدام هذه المصطلحات: «لا نستطيع أن نفهم هذا التصنع لاصطلاحات النحو والصرف والعروض، وكان يلح في طلبه إلحاحاً شديداً أليس يدل ذاك على أن التفكير الفني لم يعد يدخل فيه شيء طريف وأن الشعراء قد أحسوا إحساساً ما بإجدابهم فانطلقوا يتكلفون في شعرهم هذه الكلف التي لا تفصح عن جمال فني سوى التعقيد الذي يدخله الشعراء من ممرات وأبواب كثيرة»[٢٤].

يرى هذا الناقد أن المعري هو اول شاعرعربي وسع نطاق توظيف مصطلحات العلوم والفنون في الشعر العربي ويقول: «لعله اول من وَسَّع استعارة الشعراء لاصطلاحات العلوم والفنون ومن قبله كان المتنبي يتصنع لذلك ولكنه لم يسرف فيه إسراف المعري الذي ذهب يطرِّز شعره بألفاظ العلوم والفنون بل أنَّنا نراه يدخل مسائلها في آرائه، وكأنّه يريد منها الحجة والدليل علي ما يذهب إليه من فكرة أو رَأي»[٢٥].

ويتبنى أحمد الشايب نفس الموقف قائلاً: «أرسى المعري على سابقيه في استخدام المصطلحات العلمية واتخاذها أقيسة وبراهين ليس فيها جمال الشعر وإن كان فيها تظرف النحويين والفقهاء»[٢٦].

والدكتور عثمان موافي يرفض عكوف الشعراء على هذه الرموز والمصطلحات بعامة، إذ إنها ــ في رأيه ــ تخل بعنصر التخييل أوالإيحاء الذي هو عماد الشعر ويرى أن«استعمال المصطلحات العلمية والفلسفية يؤدي إلى طغيان عنصر الإقناع على عنصر التخييل ويفسد بذلك التعبير الشعري إذ يجنح به إلى التقرير والدلالة المباشرة، لا إلى الإيحاء والدلالة غيرالمباشرة »[٢٧].

---

٢٤ ــ ضيف،؟:ص٤٠٥

٢٥ ــ شوقي ضيف،؟: ٤٠٣ص

٢٦ ــ الشايب،١٩٤٥،ص٣٨

٢٧ ــ موافي، ٢٠٠٠،ص٢٢٤

نماذج من المصطلحات الصرفية والنحوية والعروضية في شعر المعري

المصطلحات الصرفية

وظف المعري المصطلحات الصرفية والنحوية في شعره توظيفاً إستعارياً، لكنّه أكثرمن استخدام الصرفية منها. نبدأ بتحليل المصطلحات الصرفية قبل النحوية والعروضية.

ومن التمثيل بالإعلال قوله:

بتُّ كالواو بينَ ياءٍ و كسرٍ لا يلامُ الرجالُ إن أسقطوني(٢٨)

يصف المعري أحواله بين الناس وصفاً صرفياً ويشبهها بالواوالتي وقعت بين الياء والكسر(٢٩).

يريد الشاعر بهذا البيت أن يشير إلى أن شأنه في الاعتزال عن الناس شأن الواو في مضارع المثال الواوي وأمره ومصدره الذي تحذف منه الواو وتنفصل عن عين الفعل ولامه.

يعتقد أبوالعلاء إن الإنسان معذور في غدره وخيانته، لأنه قد ورث هذه الشيمة من آبائه:

وفي الأصل غشٌّ والفروع توابعٌ وكيفَ وفاءُ النجل والأبُ غادرٌ؟

إذا اعتلت الأفعالُ جاءتْ عَليلةً كَحالاتها أسماؤُها والمصادرُ

وقُل للغُراب الجَون إن كانَ سامعاً أأنت على تغييرِ لونِك قادرٌ؟ (٣٠)

يعلل المعري الصلة بين الأصول والفروع تعليلا صرفيا فيقول: الأفعال إذا كانت معتلة تبعتها مشتقاتها في الإعلال ولا تستطيع الخلاص منها. وعلى هذه القاعدة تتبع الفروع الاصول.

أما الغرض الذي قصده الشاعر فهو أن الابن يتخلق بأخلاق أبيه، إن كان الأب ذا نفس سليمة سيكون الابن سالما وإن كان خائناً سيحذوا الإبن حذوه.

ومنها قوله:

---

٢٨ ـ لزوم،ص٤٧٠

٢٩ ـ تُحْذَف الواو التي هي فاء الفعل الثلاثي مفتوح العين في الماضي مكسورالعين في المضارع مثل: وَعَدَ ، وصف، فيجب حذف هذه الواو في المضارع والأمر. (النحو الوافي، عباس حسن، ٤: ٦٠٧)

٣٠ ـ نفسه، ص٣٤٣

إذا غدوتَ عن الأوطان مُرتحِلاً فضاهِ في البين حذفَ الواوِ في "يَعِدُ"
كانت فبانت وما حَنَّت إلي وطنٍ وعــادَ غادٍ إلي وكرٍ ولم تَعُد(٣١)

ينصح الشاعر المخاطب بالعزلة والتشبث بها ويقول: إذا رحلتَ عن وطنك فلا تعد إليه بل كن كالواو لأنها متى وقعت بين ياء وكسر تحذف لغرض صرفي فلا تعود إليه أبدا.

في موضع آخر يشبه نفسه بفعل قال في إعتلاله ويقول:

أُعللتُ عِلةَ "قالَ" وهي قديمةٌ أعيا الأطبةَ كلَّهم إبراؤُها(٣٢)

إنَه وظف في هذا البيت قاعدة صرفية للتعبير عن علة إنسانية واستمد من إعتلال قال وما يشبهها من الأفعال المعتلة وأشار بذلك إلى أنه لا يمكنه أن يبرأ من عاهته وعلتــه كما أن الأفعال المعتلة لا تبرأ من الاعتلال ويعني بذلك أن علته قديمة وأن الحياة ومــا فيها من الآلام والمصائب قد ثقلت عليه ولا نجاة له منها.

ومنها:

كم تَنْصَحُ الدنيا و لاتَقْبَلْ وفائـــزٌ من جَــدُّه مُقبِــلُ
إن أذاهــا مثلُ افعالِنا ماضٍ وفـــي الحال ومُستَقْبَل(٣٣)

يخلق أبوالعلاء في البيت الثاني تصويراً رائعاً إذ يشبه أذى الدنيا بأزمنـــة الأفعـــال. ويقول كما ينقسم الفعل إلى الأزمنة الثلاثة(٣٤) كذا يستمر أذى الدنيا دائما ويشمل الماضي والحاضر والمستقبل.

ويقول مشبها حالات الناس بإعراب الأفعال رفعاً ونصباً وخفضاً وجزماً:

وتُرفَع أجسادٌ وتُنصَب مَرَّةً وتُخفَضُ في هذا التُّراب وتُجزَمُ(٣٥)

يصف الشاعر أحوال الناس في النعمة والشقاء وصفاً صرفياً فكما يكون للفعل ثـلاث حالات من الرفع والنصب والجزم، للإنسان حالات مختلفة، كذلك منهم من ينعم في حياته

٣١ ـ نفسه، ص٣٠٩

٣٢ ـ نفسه، ص٥٦

٣٣ ـ نفسه، ص١٧٠

٣٤ ـــ للفعل ثلاثةاقسام: ١–الماضي وهو فعل يدل على امرين :المعنى والزمان الذي فات٢–مضارع وهوكلمة تدل على امرين معا:المعنى و الزمن الصالح للحال او الاستقبال ٣–امر وهو كلمة تدل بنفسها على امرين :معنى مطلــوب تحقيقــه في زمــن مستقبل ولابد لفعل الامر ان يدل بنفسه مباشرة على الطلب .(النحو الوافي ، عباس حسن،١: ٢٧)

٣٥ ـ نفسه، ص٢٦٩

ومنهم من يشقي و يتحمل المصائب حتى يموت ويدفن، وهكذا جعل الشاعر الموت عامل خفض وسكون للإنسان.

وقال في ما يجمع على المؤنث السالم من غير العاقل:

إنَّ الرجالَ إذا لم يَحمِها رَشَدٌ مثلُ النساء عَرَاها الخُلف والخُلُف

ألا ترى جمعَ ما لا عقلَ يُسْنِدُه جَمعَ المونثِ[٣٦] فيه التاءُ والألفُ[٣٧]

عبى الشاعر بهذا البيت أن الرجل الذي لا يتمتع بالعقل في حياته يشبه المرأة الحمقاء. ولتبرير ما ذهب اليه إعتمد على قاعدة صرفية وهي أنّ جمع المذكر غير العاقل يكون على جمع المونث السالم.

وقال متمثلاً بعدم جواز تصغير المصغّر:

اردتَ إهانتي فحماكَ مني قضاءٌ فيّ كان له نُجوزُ

وجدتَني اللجينَ أو الثُّريَّا وتصغيرُ المصغَّر لايجوزُ[٣٨]

اللجين والثريا كلاهما علي زنة التصغير ولا يجوز تصغير المصغر، فاستمد المعري من هذه القاعدة الصرفية وقال: أراد عدوي تحقيري بتصغير شاني فوجدني كاللجين والثريا لا يجري عليهما التصغير لأنهما علي زنة التصغير والتصغير فيهما للتحبيب أو التعظيم فلا يمكن للشامت أن يحط من شأني .

وقال متمثلاً بعامل الخفض:

لا تدنَونَّ من النساء فإنَّ غِبَّ الأَري مُرُّ

والباءُ مثلُ الباءِ تَخـــفِضُ للـــدنـــاءة أو تَجُرُّ[٣٩]

يقول: إحذروا النساء فإن كان أول القرب منهن حلو كالعسل فعقباه مُرُّ كالحنظل ثم إستعار قاعدة صرفية لإثبات دعواه وإقناع الآخرين وهـــي تشبيه النساء بالبـــاء الجارة

---

٣٦ ــ جمع المونث السالم ينقاس في ستة اشياء منها: في وصف مذكرغيرعاقل مثل:كلمة جميل في :هذه بساتين جميلات (النحو الوافي ، ١: ١٠٢)

٣٧ ــ نفسه،ص٥٠

٣٨ ــ أحد شروط الأسماء التي يدخلها التصغيرهو: ألا يكون الاسم مصغر اللفظ، مثل كميت ، دريد ، وســويد. (النحــو الوافي، ٤: ٥١٤)

٣٩ ــ نفسه، ص٣٩٠

خفضاً ودناءةً. الغرض الذي قصده الشاعر بهذه البيت هو كما «الباء الجارة» يعمل في الإسم ويجره، كذا القرب من النساء يسوق إلي العار والذل.

المصطلحات النحوية

ليست المصطلحات الصرفية هي التي يستمدُّ منها الشاعر فقط، بل يميل إلى النحو ويستعير منه مادته الشعرية ليعبر بها عن معتقداته وآرائه تجاه الحياة.

منها قوله:

سِرٌّ سَيُعلَن والحياةُ مُعارةٌ ولتَقضِينّ بها ديونَ المُعسرِ
كخَبيءِ نِعمَ وبِئسَ يُخَبِّأ فيهما ويكون ذاك على اشتراط مفسِّر(٤٠)

يقول: الحق مكنون في هذه الدنيا، ومتى انقضت الحياة الدنيا يظهر الحق فيكافىء من حرم من أبنائه ثم يفسر عقيدته تفسيراً نحوياً ويختلق لها تصويراً ادبياً إذ يشبّه الحق المكنون بفاعل أفعال المدح والذم، فكما يكون الفاعل(٤١) في هذه الأفعال مستترا وجوباً إذا وَلِيَها تمييز مفسر كذا يكون الحق مستوراً في هذه الدنيا ويظهر ويطلع عليه الناس متى بادت هذه الدنيا.

يريد أن يقول إن انقضاء هذه الحياة هو القرينة الدالة على الحق المستور فيها كما أن التمييز هو القرينة الدالة على الفاعل المستتر في أفعال المدح والذم.

ويرى المعري أن خير النساء هي من تلازم الخباء:

تَزَوَّج إنْ أردتَ فتاةَ صدقٍ كمُضمَرِ نعم، دامَ على الضمير
إذا اطّلع الأوانسُ لم تَطّلع إلى عُرُسٍ تمرُّ ولا أميرِ(٤٢)

يقول إنه خير للرجال أن يتزوجوا بالفتيات العفيفات العابدات اللاتي لا يتبَرَّجن ولا يخرجنَ من بيوتهن إلى الشوارع. وهو يشبه سترهن في الخدر بفاعل افعال المدح والذم الذي يكون مستتراً دائماً عند تفسيره بالتمييز.

ومنها قوله، مستعيناً «كان»:

---

٤٠ ــ نفسه، ص٤٧٣

٤١ ــ يقتصر فاعل افعال المدح والذم علي انواع معينة منها: الضمير المستتر وجوباً بشرط ان يكون ملتزما الإفراد والتذكير وعائداً علي تمييز بعده يفسر ما في هذا الضمير من الغموض والإبهام نحو: نعم قوماً العرب اي: نعم القومُ قوماً ففي نعم ضمير مستتر وجوبا تقديره هو يعود الى التمييز (قوما).(النحو الوافي ، ٣: ٣٠٠)

٤٢ ــ نفسه، ص ٤٦٥

والمرءُ كانَ ومثلُ كان وجدتُه حالَيهِ في الإلغاء والإعمال[٤٣]

نظر المعري إلى الإنسان وإلى أفعاله وحالاته نظرة نحوية وشبهه بفعل «كان» إعمالاً. الغرض الذي قصده الشاعر بهذا البيت هو أنه كما يكون بفعل «كان» عاملاً فيرفع المبتدأ وينصب الخبر ويكون تارة غيرعامل كذلك يكون الإنسان في حياته عاملاً مجتهداً ومتى ما مات و دفن أصبح ملغى غيرعامل.

وفي موضع آخر يشبه شاعرنا احتجابه عن عيون الناس واعتزاله إيّاهم بفاعل «نعم» فيقول:

إذا مَرَّ أعمى فارحمُوه وأيقِنُـــوا وإن لم تكفُّوا أنَّ كُلَكم اعمى
وما زال نعم الرأيُ لي أنَّ منزلي كأني فيه مُضمرٌ كُنُّ في نعْما[٤٤]

يمدح المعري الطريقة التي إختارها في حياته وهو إعتزاله عن الناس وقراره في البيت ويعتبرها راياً صائباً، ثُم يشبه نفسه معتزلاً في البيت، محتجبا عن عيون الناس بفاعل افعال المدح والذم الذي يكون مستتراً وجوباً متى فسره تمييز منكر.

المصطلحات العروضية

لا ريب أن المعري كان عروضيا بارزاً عارفاً ببحورالشعر العربي وقوافيه وملما بما يؤخذ على الشاعر ارتكابه وهذا الامر يتجلى في اشارات عروضية جرت على قلمه فـــي مقدمته للزوميات وفيما تجشمه من القوافي الوعرة وهذا الأمر قد تمثل في شعره باستخدام رموز ومصطلحات عروضية لا يتيسر فهمها إلا لمن كان متقنا لهذا العلم، منها قوله:

ألم تر أن طويل القريــــــ ـــض من متقاربه والهزج[٤٥]

هذا البيت يشير إلى اختلاط العالم الذي يشبه البحر الطويل، إذ إن الطويل تكوّن مـــن اختلاط المتقارب الذي يبنى على (فعولن) والهزج الذي يبنى على (مفاعيلن) وإنه مركب منهما لأن تفاعيله (فعولن مفاعيلن) ثماني مرات[٤٦].

---

٤٣ ـــ فعل «كان» ثلاثة اقسام: ناقصه وتامة وزائدة. في الحالة الأولي تكون عاملاً فترفع المبتدا وتنصب الخبر، وإذا كانت تامة تحتاج إلي الفاعل فقط وأما إذا كانت زائدة، فإنها غير عاملة فلا تحتاج إلي فاعل أو اسم وخبر (النحو الوافي، عباس حسن، ١: ٤١٧)

٤٤ ـــ نفسه، ص٣١١

٤٥ ـــ نفسه،ص١٣٦

٤٦ ـــ الأسمر،٢٠٠٥،ص٦٧

ومنها قوله:

عش يا بن آدم عدة الوزن الذي   يدعى الطويل ولا تجاوز ذلكا
فإذا بلغت وأربعيــن ثمانياً   فحياة مثلك أن يوسد هالــكا[٤٧]

يقول على الانسان أن يقتنع في حياته بثمانية وأربعين عاما وعبر عن هــذا المعنـــى اعتمادا على عدد حروف البحر الطويل لأنه مركب من ثماني تفاعيل أربع منها مكونـــة من خمسة أحرف (فعولن×٤) وأربع أخرى مكونة من سبعة أحرف (مفاعيلن×٤) وربما تسميته بالطويل تعود إلى عدد حروفه حيث قيل «سمي طويلا لأنه أطول الشعر وليس في الشعر ما يبلغ حروفه ثمانية وأربعين حرفا في البحور غيره»[٤٨].

ومنها:

غدوتُ أسيرا في الزمان كأنني   عروضُ طويلٍ قبضُها ليس يبسَطُ[٤٩]

يشير إلى أنه وقع أسيرا في يد الزمان ولا يتغير حاله وشأنه في ذلك شـــأن البحـــر الطويل الذي عروضه مقبوضة على الدوام والقبض في الطويل هو حذف الخامس الساكن الذي يلزم حذفه في عروض الطويل أي في تفعيلته الأخيرة من الشـــطر الأول ويصـــير (مفاعيلن) في عروضه (مفاعلن).

ومنها:

وأكرمني على عيبي رجالٌ   كما رُوي القريضُ على الزحافِ[٥٠]

يقول إن الناس يكرمونني رغم ما فيّ من العيوب كما يروون أشعارا فيها الزحاف ولا يعيبونها على الشاعر وإنما يعتبرونها من الجوازات الشعرية، والزحاف تغيير يطرأ على الحرف الثاني من الأسباب ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ففي مثل متَفاعلن يكون بتسكين التاء فتصير متْفاعلن وتنتقل إلى مستفعلن أو بحذفها فتصير مفاعلن[٥١].

---

٤٧ ــ لزوم،ص٢٨٠
٤٨ ــ الهاشمي،٢٠٠٦،٣٢
٤٩ ــ لزوم،ص٢٢٧
٥٠ ــ نفسه،ص٢٤٣
٥١ ــ مصطفى،؟،٣١

ومنها:

بقائي الطويلُ وغيي البسيطْ ْ وأصبحتُ مضطربا كالرجزْ

في الشطر الأول يشير إلى المعنى اللغوي للبحرين الطويل والبسيط ويشكو من أنه قد عاش حياة طويلة في غباوة منبسطة وفي الشطر الثاني يلمح إلى ما يعانيه من الآلام والمصاعب مستمدا من حالات بحرالرجز الذي تضطرب تفاعيله ويكثر فيه دخول الزحافات والعلل.

والشاعر بالإضافة إلى ما مر بنا من الرموز العروضية قد يستخدم مصطلحات القافية في شعره، منها قوله:

بُعدي عن الإنس بُرءٌ من سقامهم وقُربُهم للحجى والدين إدواءُ
كالبيت اُفردَ لا إيطاءٌ يدركه ولا سنادٌ ولا في اللفظ إقواءُ[٥٢]

يبرر الشاعر ما اختار من حياة العزلة والإنفراد معتقدا بأن الإعتزال عن الناس ينجّيه من شرورهم وأسقامهم فشبّه نفسه في انفراده وبعده عن شرورالناس بالبيت المفرد الذي لا يعتريه الإيطاء ولا السناد ولا الإقواء. هذه المصطلحات الثلاثة من عيوب القافية والإيطاء هو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بلفظها ومعناها من غير فاصل أقله سبعة أبيات والسناد هو اختلاف ما يراعى قبل الروي من حروف وحركات والإقواء هو اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة كأن يكون الروي في بيت مجروراً وفي آخر مرفوعاً[٥٣].

ومن البديهي أن كل هذه العيوب لا تقع في البيت الواحد وكأنما المعري هو هذا البيت يعيش بمعزل عن شرور الناس وأذاهم.

النتيجة:

نستخلص مما مر بنا أن:

١ــ أبا العلاء قد ألح في توظيف المصطلحات الصرفية والنحوية والعروضية في شعره إلحاحاً كثيراً وحاول أن يرد كثيرا من أفكاره إلى علل أصحاب الصرف والنحو والعروض ومصطلحاتهم.

---

٥٢ ــ لزوم،٢٦

٥٣ ــ الأسمر،٢٠٠٥،ص١٦٤-١٦٥

٢ــ إكثار المعري من استخدام هذه الرموز زاد شعره غموضا وصعوبة وأفسد بذلك التعبير الشعري إذ طغى عنصرا التفكير والإقناع على عنصري التخييل والعاطفة.

٣ــ الشاعر استخدم هذه المصطلحات ليعبر بها عن أفكاره وآرائه من جهة ويثبت معرفته العلمية الواسعة من جهة أخرى وبذلك خلا كلامه من الجمال الشعري وأصبح أقرب إلى النثر منه إلى الشعر.

المصادر:

أولا: الكتب

١- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، (د.ت)، تحقيق د. احسان عباس، الطبعة الثانية، دار صادر، بيروت.

٢- أبوتمام، ديوان أبي تمام شرح الخطيب التبريزي، (١٩٩٤م)، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت.

٣- أبوشاويش، حماد حسن، النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري، (١٩٨٩م)، الطبعة الأولى، دار إحياء العلوم، بيروت.

٤- أبوالعلاء المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، (٢٠٠١م)، شرح كمال اليازجي، دارالجيل، بيروت.

٥- الأسمر، راجي، علم العروض والقافية، (٢٠٠٥م)، دار الجيل، بيروت.

٦- البستي، أبوالفتح، ديوان أبي الفتح البستي، (١٩٨٩م)، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية بدمشق.

٧- حسن، عباس، النحو الوافي، (د.ت)، الطبعة الثانية، دارالمعارف، القاهرة.

٨- حسين، طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، (د.ت)، دارالمعارف، القاهرة.

٩- حسين، طه، تعريف القدماء بأبي العلاء، (١٣٨٤ق)، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، الدار القومية للطباعة، القاهرة.

١٠- الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، (١٤٠٠ق)، الجزء الثالث، دارالفكر، بيروت.

١١- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي،(د.ت)، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة.

١٢- المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، (١٩٩٧م)، شرحه وضبطه وقدم له على العسيلي، موسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت.

١٣- مصطفى، محمود،أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، (د.ت)، دار القلم، بيروت.

١٤- موافي، عثمان، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، (٢٠٠٠م)، دارالمعرفة الجامعية، الإسكندرية.

١٥- الهاشمي،السيد أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، (٢٠٠٦م)، ضبطه وعلق عليه علاء الدين عطية، الطبعة الثالثة، مكتبة دارالبيروتي، بيروت.

١٦- اليازجي، كمال، أبوالعلاء ولزومياته، (١٤١٧ق)، دار الجيل، الطبعة الثانية، بيروت.

ثانيا : المقالات

١- آينه وند، صادق، پيش درآمدي بر شناخت سبک ادبي أبو العلاء المعري، (١٣٧٧ش)، مجلة مدرس علوم انساني،الشتاء،العدد٩.

٢- السعدني، المصطفى، الإسترفاد الشعري في لزوميات المعري بين التأثير والتأثر، (١٤١٨ق)، منشورات ندوة أبي العلاء المعري، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، الجزء الأول، دمشق.

٣- الشايب، أحمد، أبو العلاء شاعر أم فيلسوف، (١٩٤٥م)، منشورات المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، دمشق.

٤- الشريقي، محمد، أسلوب المعري ومناهجه، (١٩٤٥م)، منشورات المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، دمشق.

٥- علي محمد، احمد، تأثرالمعري في سقط الزند بشعر المتنبي،(١٩٩٧م)، الجزء الأول، منشورات ندوة أبي العلاءالمعري.

٦- النجار،عز الدين، المعري حياته ونشأته وثقافته، (١٤١٨ق)، الجزء الأول، منشورات ندوة أبي العلاء المعري.

ظاهرة التناوب اللغوي بين المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية والمصدر

د. مالك يحيا*

الملخص

تحاول هذه الدراسة أن توضح أن ظاهرة التناوب اللغوي التي وردت في النصوص اللغوية، من شعر ونثر وقرآن كريم، تشيع في العربية، إذ قد تأخذ صيغة صرفية ما الأحكام النحوية والدلالية لصيغة أخرى وتتبادل معها مبنى ومعنى.

ونظراً لشيوع هذه الظاهرة وغزارة أمثلتها، فقد ركّز البحث على ظاهرة التناوب بين المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية والمصدر، وأورد كثيراً من الشواهد التي وضحت التالي:

أ ــ مجيء اسم الفاعل بمعنى المصدر.

ج ــ مجيء المصدر بمعنى اسم الفاعل.

د ــ اشتراك المصدر مع الصفات المشبهة وصيغ المبالغة في صورته الشكلية.

هـ ــ مجيء اسم المفعول بمعنى المصدر.

و ــ مجيء المصدر بمعنى المفعول.

وخَلُص البحث إلى أنَّ التناوب أسهم في توسّع العرب في توظيف الصيغ الصرفية لإفادة معان متعددة غير معانيها الموضوعة لها، وهو توسع أثبت البحث أنَّ في ظاهرة التناوب اللغوي هذه مرونة واتساعاً واهتماماً بالمعنى وتنوعاً في الأساليب.

كلمات مفتاحية: التبادل اللغوي ــ التناوب اللغوي بين المشتقات والمصدر ــ أثر التناوب اللغوي في الدرس الصرفي.

مقدمة:

يجمع الباحثون على أن اللغة العربية من أغنى لغات العالم، وأكثرها ألفاظاً وعبارات، وأنها لغة موحية تتوخى الوضوح. وعلى الرغم من أن كثيراً من مفرداتها

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية .

قد ضاع، وأن كثيراً من شعرها لم يصل إلينا، كما قال أبو عمرو بن العلاء:«ما انتهى إليكم مما قالته العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»[١] فإن ما تمتلكه اللغة العربية الآن من مفردات يُعدُّ ثروة كبيرة لا يستهان بها.

وهذا ما جعلها لغة حية تفتح صدرها لتقبل الجديد اللغوي، تستطيع أن تعبر عن كل شيء يعترض الإنسان في حياته، بفضل ما تمتاز به من خصائص كالاشتقاق والنحت والمجاز وغيرها.

ومهما قيل عن صعوبة في قواعدها، وجفاف في أبواب نحوها وصرفها، فإننا نجد مرونة في كثير من مسائلها. ومن مظاهر المرونة في قواعد اللغة الصرفية ظاهرة التناوب اللغوي بين المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية والمصدر.

ونعني بالتناوب تبادل الأحكام اللغوية كأن تأخذ صيغة صرفية الأحكام النحوية والدلالية لصيغة أخرى، وتتناوب معها مبنىً ومعنىً.

منهج البحث:

وقد نهجت في هذا البحث منهجاً وصفياً، فدرست مواطن التناوب اللغوي بين المشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية والمصدر، معتمداً على كثير من الشواهد القرآنية والشعرية التي توضح ظاهرة التناوب اللغوي، الذي يعد مظهراً من مظاهر توظيف المشتقات، اقتضاه توسع العرب في استخدام الصيغ الصرفية، والتنوع في دلالاتها.

أهداف البحث:

ومن هذا المنطلق فإن هذا البحث يهدف إلى تفسير ظاهرة التناوب اللغوي، وإلى تبيان أن ظاهرة التناوب التي وردت في النصوص اللغوية دلت على مرونة واتساع وقدرة على التنوع في قواعد اللغة، وعلى أن اللغة العربية بقدر اهتمامها بالألفاظ فإنها تجعل الأهمية الكبرى للمعاني وإن كان اهتمامها بالألفاظ كبيراً. ولاسيما أن اللـــغويين

١ـــ ابن الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح محمد أبـــو الفضل إبراهيم، القاهرة ـــ دار نهضة مصر، د. ت. ص٢٧.

العرب قد عدّوا المعنى ملحظاً ضرورياً في استكمال التحليل وعمل المعرب[٢].

التناوب اللغوي بين اسم الفاعل والمصدر:

إن التناوب بين المشتقات والمصدر ظاهرة شائعة في العربية، إذ قد يأتي اسم الفاعل على صورة المصدر، وقد يأتي المصدر على صيغة اسمي الفاعل والمفعول، يقول ابن مالك: «ويجيء المصدر على زنة اسم المفعول في الثلاثي بلفظ اسم الفاعل»[٣] ومما جاء من المصادر على صيغة اسم الفاعل الثلاثي في كلام العرب: واقية، إذ يقال:«وقاه الله وقياً وواقية ووقاية، أي صانه»[٤]. فواقية مصدر جاء على زنة اسم الفاعل، ومثل ذلك كاذبة أي كذب[٥]، والصّاخّة قد تكون اسم فاعل، وقد تكون مصدراً[٦] وكذلك الطاغية، والعافية [٧].

وهذه مسألة شائعة في العربية، حصر العلماء كثيراً من ألفاظها[٨]. وقد جاء مثل هذا في الشعر. قال الفرزدق:

على حَلْفَةٍ لا أشتمُ الدّهرَ مُسلِماً ولا خارجاً مِنْ فِيِّ زورُ كلامِ[٩]

فاسم الفاعل (خارجاً) هنا هو في حقيقة دلالته مصدر، لأن خارجاً هو بمعنى خروج، وقد علّق المبرد على هذا بقوله: (إنما أراد لا أشتم ولا يخرج من فيّ زورُ كلام، فأراد ولا خروجاً، فوضع (خارجاً) في موضعه[١٠] .

٢ــ ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك، ومحمد علي حمــد الله، ط٢، مؤسسة الصادق، طهران. ١٣٧٨هــ ص٥٨٢ــ ٥٨٣.

٣ــ ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، ١٣٨٧هــ ــ ١٩٦٧، ص٢٠٧ .

٤ــ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت د. ت .، مادة (وقى)

٥ــ لسان العرب، مادة (كذب) .

٦ــ المصدر السابق، مادة (صخَّ)

٧ــ المصدر السابق، مادة (طغى)، (عفا).

٨ــ ابن يعيش، موفق الدين، بن علي (ت ٦٤٣هــ)، شرح المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٣٩٥هــ١٩٧٥م، ٦: ٥١ــ ٥٢، وانظر: قباوة، فخر الدين، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ١٩٨٨، ص١٣٥.

٩ــ الفرزدق، ديوانه، دار صادر، بيروت، ١٣٨٠هــ ــ ١٩٦٠م. مج٢: ٢١٢

١٠ــ المبرد، أبو العباس، محمد بن يزيد (ت ٢٨٥ هــ)، المقتضب، تح محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٣، ص٢٦٩.

وكقول سحيم:

عُميرةَ ودّع إنْ تجهزتَ غازياً كفى الشيبُ والاسلامُ للمرءِ ناهياً[١١]

فكلمة (ناهياً) وإن جاءت على وزن (فاعل)، فهي في الحقيقة دلالتها تصح أن تكون بمعنى المصدر، وهذا ما جوّزه ابن جني حين قال: «وقد يجوز أن يكون (ناهياً) هنا مصدراً كالفالح والباطل والغائر والباغز ونحو ذلك، مما جاء فيه المصدر على فاعل، حتى كأنه قال: كفى الشيب والإسلام للمرء نَهْياً ورَدْعاً»[١٢]

ومن مجيء اسم الفاعل بمعنى المصدر أيضاً، ما جاء في شعر الهُذَلي:

شنئت العَقْرَ عَقْرَ بني شُليلٍ إذا هبَّت لقارِئها الرّياحُ[١٣]

قالوا: وهو مصدر قَرأتِ الريح: إذا جاءت لوقتها. قال الفراء: يجيء المصدر على فاعلة، نحو: الحاقّة، الصّاخّة، والعافية[١٤].

وقد أيّد القرآن الكريم هذا التناوب بين اسم الفاعل والمصدر، وهذا ما نجده في قوله تعالى: «يعلم خائنة الأعين»[١٥]. أي خيانة، وقوله تعالى: «ولا تزال تطلّع على خائنة منهم»[١٦]. قال الزمخشري: «قوله على خائنة على خيانة أو على فعلة ذات خيانة أو على نفس أو فرقة خائنة ..... وقُرئ على خيانة»[١٧].

وقال تعالى: «فأُهلِكوا بالطاغية»[١٨]. أي بطغيانهم، ويؤيد هذا ما ورد في قول أبي حيان: وقال ابن عباس وابن زيد أيضاً وأبو عبيدة ما معناه: الطاغية مصدر

١١ــ الحسحاس، سحيم عبد بني، ديوانه، تح: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٦.

١٢ــ ابن جني، أبو الفتح، عثمان (ت ٣٩٢هـ)، الخصائص، تح. محمد علي النجار، ط دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٦، ١: ٣٤.

١٣ــ الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر، شرح الفصيح، تح. . ودراسة د. إبراهيم بن عبد الله بن جمهور الغامدي، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث، مكة المكرمة ــ ١٤١٧هـ ــ ح١: ٥٨ .

١٤ــ ابن يعيش، شرح المفصل، ٦: ٥٢

١٥ ــ غافر ١٩.

١٦ ــ المائدة ١٣.

١٧ــ الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت د. ت، ١: ٦١٦ .

١٨ ــ الحاقة ٥.

كالعاقبة فكأنه قال بطغيانهم. ويدل عليه «كذّبت ثمودُ بطغواها»[١٩].

فالشواهد الشعرية والقرآنية السابقة تشي بوجود التناوب اللغوي بين اسم الفاعل والمصدر، وفي ذلك دليل على سعة العربية ومرونة قواعدها الصرفية.

وقد يرجع التناوب بين اسم الفاعل والمصدر إلى تطور بناء الصيغة نفسها وما يطرأ عليها من تغييرات صوتية من ذلك أن النادية اسم فاعل بمعنى المصدر كما في قولنا: «نادا نادية أي: نداء. وقال ابن منظور: إن أصلها نِداءة، قلبت إلى نادية، وجعل اسم الفاعل موضع المصد»[٢٠]. فالتطور في الصيغة رافقه تطور في الدلالة.

التناوب اللغوي بين المصدر واسم الفاعل:

وتوجد صورة أخرى للتناوب بين المصدر واسم الفاعل ولاسيما الثلاثي، إذ قد ياتي المصدر بمعنى اسم الفاعل في كلام العرب، نحو قولهم: رجلٌ عدلٌ، أي: عادل[٢١]. ورجلٌ صَوْمٌ، أي: صائم[٢٢]. وقالت العرب: بنو فلان لنا سِلمٌ، أي مسالمون، وحَرْبٌ، أي مُحاربون[٢٣].

وهذه مسالة نصّ على شيوعها سيبويه، إذ ذهب إلى أن المصدر، قد يقع على الفاعل، وذلك قولك يومٌ غَمّ ورجل نَوْمٌ، إنما تريد النائم والغامّ [٢٤].

وقال الشاعر:

أجارتُكم بَسْلٌ علينا مُحَرّمٌ وجارتُنا حِلٌّ لكم وحليلُها[٢٥]

---

١٩ ـــ الشمس١١ و الأندلسي، أبو حيان، أثير الدين محمد بن يوسف (٧٥٤هـــ)، البحر المحيط، مكتبة ومطابع النصر الحديثة، الرياض، د. ت. ٨: ٣٢١. وانظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (طغى).

٢٠ــ ابن منظور لسان العرب مادة (ندي) .

٢١ــ العيني، بدر الدين ، ت ٨٥٥هـــ ، شرح المراح في التصريف، حققه وعلق عليه عبد الستار جواد، ص٣٦.

٢٢ــ الأستراباذي، رضي الدين، ت ٦٨٦هـــ ، دار الكتب العلمية بيروت ،١٣٩٥هــــ ١٩٧٥م، ١: ١٧٦.

٢٣ــ الثعالبي، أبو منصور، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ،ت ٤٣٠هــ، فقه اللغة وسر العربية، تح. مصطفى السقا إبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي. مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٣، ١٣٥٣: ١٩٣٨. ص٣٤.

٢٤ــ سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب. تح: عبد السلام هارون (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ،١٣٩٥هــ، ١٩٧٥م،. ٤: ٤٣.

٢٥ــ الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح ديوانه، قدّم له ووضع فهارسه، د. حنا نصر الحتي. دار الكتاب العربي، بيروت ،١٤٢٤هــــ ٢٠٠٤م ، ص٢٩٢.

لقد استعمل الشاعر كلمة (بَسْلٌ) وهي مصدر، وكان عليه أن يستعمل اسم الفاعل باسل، وذلك لأنه لم يكن يقصد وقوع حدث في زمن معين، وإنما البسالة هنا غير مقيدة بزمن معين، ولذا جاء المصدر نيابة عن اسم الفاعل.

ومن ذلك قول الخنساء:

ترتع ما رتعتْ حتى إذا اذّكرت   فإنما هي إقبالٌ وإدبارٌ[٢٦]

إن المصدرين (إقبال وإدبار) استعملا بدلالة أخرى وصف بهما الحدث فهما بمعنى مُقبلة ومدبرة.

وعلّق سيبويه على بيت الخنساء بقوله:«فجعلها الإقبال والإدبار فجاز على سعة الكلام كقولك: نهارك صائم وليلك قائم»[٢٧]. فهذه المصادر كلها مما وصف بها للمبالغة، كأنهم جعلوا الموصوف ذلك المعنى لكثرة حصوله منه، وقالوا: « رجل عَدْل ورضا وفضل، كأنه لكثرة عدله والرّضا عنه وفضله جعلوا العدل والرضا نفسهما، ويجوز أن يكونوا وضعوا المصدر موضع اسم الفاعل اتساعاً فرجل عَدْلٌ بمعنى عادل، وماء غَور بمعنى غائر ورجل صوم بمعنى صائم»[٢٨].

وقال الشاعر:

فإن ترفقي يا هند فالرّفق أيمن   وإن تخرقي يا هندُ فالخرق ألأمُ

فأنت طَلاقٌ والطلاقُ عزيمةٌ   ثلاثاً ومن يخرق أعقُّ وأظلمُ[٢٩]

فأتى بلفظ الطلاق، وهو مصدر، وأراد اسم الفاعل وهو طالق.

وقد جاءت آيات الذكر الحكيم مؤيدة لهذا التناوب، كما نص على ذلك بعض المفسرين من ذلك قوله تعالى: «الذين يؤمنون بالغيب»[٣٠]. والغيب مصدر بمعنى اسم الفاعل، وكذلك قوله تعالى: « وما تغني الآيات والنّذر»[٣١] والنّذر مصدر معناه المُنْذِر.

٢٦ــ الخنساء ديوان، دار صادر، بيروت، ١٣٨٣هــ ــ ١٩٦٣م، ص٣٨.

٢٧ــ سيبويه، الكتاب، ١: ٣٣٧.

٢٨ــ ابن يعيش، شرح المفصل، ٣: ٥٠.

٢٩ــ المصدر السابق: ٤: ٤٣.

٣٠ ــ البقرة، ٣.

٣١ ــ يونس ١٠١.

ويدخل في هذه المسالة بعض ما جاء من المصادر في موضع حال، وقد كثر مجيء الحال مصدراً نكرة، وقد وضع سيبويه باباً سماه: (هذا باب ما ينتصب من المصادر لأنه حال وقع فيه الأمر فانتصب، لأنه موقوع فيه الأمر)، قال فيه: «وذلك قولك: قتلته صبراً، ولقيته فجاءة ومفاجأة وكفاحاً ومكافحة، ولقيته عياناً وكلّمته مشافهة، ...»[٣٢]. كما نجد أن المبرد قد أكّد ذلك فقال: « ومن المصادر ما يقع في موضع الحال فيسدّ مسده فيكون حالاً، لأنه قد ناب عن اسم الفاعل وأغنى غناءه، وذلك قولهم: قتلته صبراً، إنما تأويله صابراً أو مصبراً وكذلك جئته مشياً؛ لأن المعنى جئته ماشياً ...»[٣٣].

وقد ورد مثل ذلك في القرآن الكريم، قال تعالى: «قُلْ أرأيتم إن أصبح ماؤكم غوراً»[٣٤]. أي غائراً. وقال تعالى: «ثمَّ ادْعُهُنَّ يأتينّك سعياً»[٣٥]. أي ساعيات، مسرعات كما قال الزمخشري[٣٦].

ومن ذلك قوله تعالى «ويُرسِل عليها حسباناً من السماء فتصبح صعيداً زلقاً، أو يصبح ماؤها غَوراً»[٣٧]. وقد علّق الزمخشري على هذه الآية: قوله «صعيداً زلقا» فرأى أنها أرض بيضاء يُزلق عليها لملاستها، زلقاً وغوراً كلاهما وصف المصدر[٣٨].

ويبدو أن استخدام المصدر بمعنى اسم الفاعل مظهر من مظاهر التوسع في اللغة، وأن استخدام المصدر لإفادة معنى اسم الفاعل هو الأسلوب الأقدم تاريخياً للتعبير عن اسم الفاعل، وقد يدل على ذلك أن الوصف بالمصدر شائع في العربية، وعدّه العلماء ضرباً من الوصف.

وإذا وضع المصدر موضع اسم الفاعل وجرى مجراه يجوز لك فيه وجهان:

٣٢ـ سيبويه، الكتاب، ١: ٣٧٠.

٣٣ـ المبرد، المقتضب، ٣: ٢٣٤.

٣٤ ـ الملك، ٣٠.

٣٥ ـ البقرة، ٢٦٠.

٣٦ـ الزمخشري، الكشاف، ١: ٧٢٣ .

٣٧ ـ الكهف ٤٠ ـ ٤١.

٣٨ـ المصدر السابق، ٢: ٧٢٣.

١- أن تتركه مفرداً وتصف به المفرد والمثنى والجمع المذكر والمؤنث، ويؤيد هذا ما ذكره ابن جني في مسألة الوصف بالمصادر، إذ ذهب إلى أن الوصف بالمصدر يستوي فيه المذكر والمؤنث، نحو: رجل عدل، وامرأة عدل، وسبب ذلك أنهم أرادوا المصدر[٣٩]. وقد خطّأ السيوطي من يقول للمرأة عزبة بالتاء، فقال: «إنما يقال رجل عزب وامرأة عزب، لأنه مصدر وصف به فلا يثنى ولا يجمع ولا يؤنث. كما يقال رجل خصم، وامرأة خصم»[٤٠].

ويُفهم من كلام السيوطي هذا، أن المصدر قد وُظّف توظيفاً جديداً هو الدلالة على الوصفية، ولذا فإن ما جاء من الصفات المؤنثة دون علامة تأنيث هو لحفظ الأصل، وهو المصدرية.

وقد عبّر العلماء عن هذا التوظيف بالأصالة والفرعية، إذ نصّ ابن منظور على أنَّ «الزّور، بمعنى الزائر، وهو في الأصل مصدر وُضع موضع الاسم، كصَوْم ونَوم، بمعنى صائم ونائم»[٤١].

ويمكن أن نعد الأصالة التي ذكرها ابن منظور، يمكن أن نعدّها المرحلة الأولى التي تمثل البنية التحتية وأنَّ التحول في الدلالة هو المرحلة الثانية التي تمثل البنية الفوقية. والمرحلة الأولى هي المعنى المعجمي، بينما تكون الثانية مبنية على السياق[٤٢].

٢ـ أن تثنيّه وتجمعه، فتقول: هذان عدلان، وهؤلاء عُدُول، ومما جاء على ذلك قول الشاعر:

وبايعت ليلى في خلاء ولم يكن   شهود على ليلى عدول مقانع[٤٣]

٣٩ـ ابن جني، الخصائص، ٢: ٢٠٦ـ٢٠٧.

٤٠ـ السيوطي، جلال الدين، الأشباه والنظائر في النحو، تح: طه عبد الرؤوف سعد (مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م، ٤: ١٦٣.

٤١ـ ابن منظور، لسان العرب (زور) .

٤٢ـ عمايرة، إسماعيل أحمد، بحوث في الاستشراق واللغة، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار البشير، عمان، ط١، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٦م. ص٢٩٠.

٤٣ـ مجنون ليلى، ديوانه، جمع وتحقيق وشرح عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ص١٨٦.

وقد علّق ابن يعيش على ذلك بقوله: « فجمع عدلاً ومقنعاً»[٤٤].

ويلاحظ أن مجيء المصدر بمعنى اسم الفاعل، واستخدام اسم الفاعل بمعنى المصدر. يدخل في باب التوسّع في توظيف الصيغ الصرفية لإفادة معانٍ متعددة، وقد عبّر العلماء عن شيء من هذا التوسّع والمرونة والتوظيف المتعدد للصيغ. يقول الرضي: « وقد يوضع اسم الفاعل مقام المصد، كما يوضع المصدر مقام اسم الفاعل»[٤٥]. والوضع الذي أشار إليه الرضي هو توظيف جديد لصيغة صرفية لأداء دور صيغة أخرى .

التناوب بين المصدر وصيغ المبالغة:

أما الاشتراك بين المصدر وصيغ المبالغة شكلاً فمسألة شائعة في العربية أيضاً. ومن ذلك أن(فَعِيْل) صيغة صرفية قد تستخدم لإفادة المبالغة، وهي من الصيغ التي يأتي عليها المصدر، نحو: الشهيق،والصهيل، والزفير، والهدير، والهويل، وأكثر ما ينقاس (فَعِيْل) مصدراً في الأصوات[٤٦]. وقد جاء المصدر على هذا الوزن في قوله تعالى: «وإن نشأ نُغْرِقْهم فلا صريخَ لهم ولا هم يُنْقَذون»[٤٧] وقد ذهب الزمخشري إلى أن صيغة (فَعِيْل) في لفظة (صَرِيخ) تكون بمعنى المصدر أي الصراخ نفسه، فيكون مصدراً بمعنى الإصراخ[٤٨]. ومنه قوله تعالى: «فلمّا استأيسوا فيه خلصوا نجياً»[٤٩] النجي قد يكون اسماً ومصدراً[٥٠].

وقد جعله ابن عطية مصدراً فقال: «النجيّ لفظ يوصف به من له نجوى واحداً أو

٤٤ـــ ابن يعيش، شرح المفصل ١: ١٣.

٤٥ـــ الأسترابادي، شرح الشافية ١: ١٧٧.

٤٦ـــ البغدادي، عبد القادر ، ت ١٠٩٣هـــ ، خزانة الأدب، ولب لباب لسان العرب، تح. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤٠٩هــ: ١٩٨٩م. ٧: ٤١٦

٤٧ ـــ يس: ٤٣.

٤٨ـــ الزمخشري، الكشاف ٣: ٢٨٨.

٤٩ ـــ يوسف:٤٠.

٥٠ـــ ابن منظور، لسان العرب، مادة (نجي)

جماعة أو مؤنثاً أو مذكراً، فهو مثل عدول وعَدْل»[٥١]. وقال الألوسي: « وحده وكان الظاهر جمعه لأنه حال من ضمير الجمع ولأنه مصدر بحسب الأصل كالتناجي أطلق على المتناجين مبالغة أو لتأويله بالمشتق والمصدر ولو بحسب الأصل يشمل القليل والكثير، أو لكونه على زنة المصدر لأن فَعيلاً من أبنية المصادر»[٥٢].

والذي يظهر من النقول السابقة أن (نجياً) هنا مصدر، لأن (فعيلاً) تأتي للمصدر بلا تأويل، فهي إحدى صيغ المصادر، وأنها تدل على صوت، والغالب في المصدر الذي على (فَعِيْل) أن يدل على صوت.

ومن المصادر التي جاءت على (فَعِيْل) في غير الأصوات، النكير بمعنى الإنكار، والنذير بمعنى الإنذار، والعذير بمعنى العذر[٥٣]. ومن ذلك رحل رحيلاً، وذمل ذميلاً[٥٤].

وقد جاء المصدر على هذا الوزن في قوله تعالى: «آلـر، تلك آيات الكتاب الحكيم»[٥٥]. فالحكيم صفة وضعت موضع المصدر أي: ذو الحكمة[٥٦]. ومثل هذه المصادر قد تلتقي في صورتها اللفظية مع صيغ المبالغة.

ومن الصيغ التي يشترك فيها المصدر والمبالغة من الناحية الشكلية صيغة (مِفْعال)، وقد جاء المصدر على هذا الوزن في قوله تعالى: «فأوفوا الكيل والميزان»[٥٧]، وقوله تعالى: «إنَّ الله لا يُخلِفُ الميعاد»[٥٨].

٥١ـ ابن عطية ،أبو محمد عبد الحق بن غالب، المحرر الوجيز، تحقيق على عوض وزميله، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت ٣: ٢٦٩ .

٥٢ ـ الألوسي ،شهاب الدين السيد محمود ، روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، قرأه وصححه محمد حسين العرب، دار الفكر، بيروت، د.ت ١٣: ٣٥ .

٥٣ـ البغدادي، خزانة الأدب: ٧: ٤١٦.

٥٤ـ الحملاوي، أحمد، شذا العرف في فن الصرف، شرح د. محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل. ط١ ١٤٢٦هـ: ٢٠٠٥م ص٧٠.

٥٥ ـ يونس: ١.

٥٦ـ النحاس، أبو جعفر، أحمد بن محمد بن إسماعيل، إعراب القرآن، تح. زهير غازي زاهد، عالم الكتب، دار النهضة العربية، ١٩٨٥،١٠: ٤١٣.

٥٧ ـ الأعراف: ٨٥.

٥٨ ـ آل عمران: ٩.

يقول أبو حيان: « والكيل مصدر كنى به عن الآلة التي يكال بها، كقوله في هـود "المكيال والميزان" فطابق قوله "والميزان"، أو هو باق على المصـدرية، وأُريـد بـ "الميزان" المصدر، كالميعاد لا الآلة فتطابقا»[٥٩] وهذا ما أكده عضيمة، إذ قـال: «إنَّ الميزان يعني الوزن، وإنَّ الميعاد يعني الوعد، فالميزان والميعـاد صـفتان وضـعتا موضع المصدر»[٦٠] ومنه قوله تعالى: «وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرائيلَ»[٦١]. والميثـاق مصدر بمعنى الإيثاق أو الوثاقة أو التوثقة، فهو من الصفات التي وضـعت موضـع المصدر[٦٢].

وقد تأتي بعض المصادر على صيغة (فَعُول) فيلتقي بذلك المصدر مع ما جاء من صيغ المبالغة على هذا الوزن، ومن ذلك قوله تعالى: «فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَـنٍ»[٦٣] وقبول مصدر. يقول الألوسي: «والقبول مصدر مؤكد للفعل السابق بحـذف الزوائـد، أي: قبلها قبولاً حسناً»[٦٤]. ومنه قوله تعالى: «النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ»[٦٥].

فهذه الألفاظ جميعها مصادر، و(فَعُول) من الأوزان الشائعة في المبالغة، نحو: كَسُول، شَكُور، وأَكُول. وقد ذكر أبو حيان أنَّ ما جاء من مصادر على صيغة (فَعُول) قليلة، منها: الوَضُوء، والطَهُور، والوَلوع، والقبول)[٦٦]. وذهب ابن جنّي إلى أن الأصل بالضم، أي الوقود، والقُبول، والوُلوع، وأنَّ الفتح يُعَدُّ لغة شاذة [٦٧].

٥٩ــ أبو حيان، البحر المحيط، ٤: ٢٣٨.

٦٠ــ عضيمة، محمد عبد الخالق، دراسات لأسلوب القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة، د.ت، القسـم الثـاني، ج٣: ١٦٧.

٦١ ــ البقرة: ٨٣.

٦٢- العكبري، أبـو البقـاء، التبيـان في إعـراب القـرآن، تـح علـي البحـاوي، دار الجيـل، بـيروت، ط٢، ١٤٠٧هــ ــ ١٩٨٧م، ١: ٤٤.

٦٣ ــ آل عمران: ٦٣.

٦٤ــ الألوسي، روح المعاني، ٣: ١٣٨.

٦٥ ــ البروج: ٥.

٦٦ــ أبو حيان، البحر المحيط، ١: ١٠٢.

٦٧ــ ابن جني، المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإفصاح عنها، تح. علي النجدي ناصف، وعبد الحلـيم نجـار، وعبد الفتاح شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ج ــ ع ــ م ١٣٨٦هــ، ١: ٦٣.

أما ابن منظور فينقل جواز الأمرين، أن يكون الوقود بضم الواو وفتحها مصدراً، يقول: «وقد جاء في المصدر فَعُول، والباب الضم، وقوله تعالى: "النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ" بالفتح معناه: التوقد فيكون مصدراً، والوُقود بالضم المصدر»[٦٨].

ويبدو أنَّ هذا الاشتراك بين المصدر وصيغ المبالغة من الناحية الشكلية من باب التوسع والمرونة في توظيف المشتقات. ويؤكد ذلك أن الصيغ السابقة وردت في أول استعمالاتها لإفادة المصدر، ثمَّ تطورت لإفادة معانٍ متخصصة، مثل المبالغة. ويؤيد هذا الرأي أن (فعّال) مصدر سامي قديم، تحول إلى المبالغة، واستبدلت به صيغة (تَفْعِيل) وهذا يدخل في باب تطوّر المصادر من مجرد الدلالة على الحدث إلى الدلالة على الوصف[٦٩].

التناوب بين المصدر والصفة المشبهة:

وقد يلتقي المصدر مع الصفات المشبهة في صورته الشكلية، ومن ذلك أن نَعْماء، وسرّاء، وبَغضاء، ورغباء، ونصيحة، وغيرها مصادر على أوزان الصفة المشبهة[٧٠].

ومن الأوزان التي يلتقي فيها المصدر مع الصفة المشبهة (فَعْل) نحو: قَتْل مصدراً، وضَخم صفة، وكذلك (فَعِل) نحو: لَعِب مصدراً، وبَطِر صفة. و(فُعَال) نحو: صُرَاخ مصدراً، وكُبَار صفة، و(فِعال) نحو: نِفار مصدراً، وفِساق صفة.

والحقيقة أن الاشتراك بين صيغ المصدر والصفة المشبهة شائع في العربية، ومما أسهم في الاشتراك بين المصدر وأبنية الصفة المشبهة شكلاً تعدد صيغ المصدر للفعل الواحد تعدداً قد يفضي إلى أن تتشابه بعض الأوزان مع أبنية الصفة، وهذا التعدد سمة ظاهرة في أبنية المصادر في العربية، نحو: هَلَكَ هُلْكاً، وهَلاكاً، وتَهْلُوكاً، وهُلُوكاً، ومَهْلكة، وتَهْلِكةَ وتَهْلُكة. وغيرها[٧١].

٦٨ــ ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقد) .

٦٩ــ عمايرة، إسماعيل احمد، التطور التاريخي لأبنية المصادر في العربية، دراسة مقارنة مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات ج١٤، العدد ١، ١٩٩٦، ص٣١٣ ــ ٣٣٥ .

٧٠ــ قباوة، فخر الدين، تصريف الأسماء والأفعال، ص١٣٥ .

٧١ــ ابن منظور، لسان العرب، مادة (هلك) .

التناوب بين اسم المفعول والمصدر:

تستعمل العرب اسم المفعول بمعنى المصدر، من ذلك قولهم: حلفت محلوفاً، ومرجوع، وموعود، ومصدوقة ومكروهة، ومكذوبة، وموعودة[٧٢].

ووصف ابن مالك مجيء المصدر على زنة اسم المفعول من الثلاثي بالقلة، وفي غير الثلاثي بالكثرة[٧٣]. ووافقه في ذلك الرضي، وذكر من ذلك مَيْسُور، ومَعْسُور، ومَجْلُود، ومفتون[٧٤]. ويفهم من كلام الرضي أنها مصادر جاءت على (مَفْعُول). فالميسور بمعنى اليُسر[٧٥]. والمجلود: الجَلْد أي الصبّر[٧٦]. ومثله المعقول بمعنى العقل، يقال (ماله معقول) أي عقل[٧٧]. بيدَ أن سيبويه أنكر مجيء المصدر على وزن (مَفْعُول)، وفسّر ما جاء من صيغة المصادر على هذا الوزن، بأن ذلك يراد به الزمان، ففي قولهم: دَعْهُ إلى مَيْسُورة، ودع مَعسُورة، كأنه قال: دَعْهُ إلى أمر يُؤْسَرُ فيه أو يُعْسَر فيه[٧٨].

غير أنَّ الواقع اللغوي يخالف ما ذهب إليه سيبويه في هذه المسألة، لأن كثيراً من المصادر جاءت على (مَفْعُول) وأقرَّ بها العلماء، وعليها شواهد من القرآن الكريم والشعر.

ومن المصادر التي جاءت على وزن (مَفْعُول) في الذكر الحكيم، قوله تعالى: «فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ بِأَيِّكُمُ الْمَفْتُونُ»[٧٩]. فمفتون هنا هي بلفظ اسم المفعول لا بمعناه إذ اكتسبت دلالة المصدر وأدت معناه في السياق، وبالتالي فهي بمعنى الفتنة، وهذا ما أكده الزمخشري بقوله: «وقد يرد المصدر على وزن اسم المفعول»[٨٠]. وكذلك قوله

٧٢ــ سيبويه، الكتاب، ٤: ٩٧، العيني، شرح المراح ،ص٣٦ .

٧٣ــ الأستراباذي، شرح الشافية: ١: ١٦٨.

٧٤ــ المصدر السابق ــ ١: ١٧٥.

٧٥ــ ابن يعيش، شرح المفصل: ٦: ٥٢.

٧٦ــ الأستراباذي، شرح الشافية ،١٤: ١٧٤.

٧٧ــ ابن منظور، لسان العرب، مادة (عقل).

٧٨ــ سيبويه، الكتاب، ٤: ٩٧.

٧٩ ــ القلم ٥، ٦.

٨٠ــ الزمخشري، المفصل ٢٢٠.

تعالى: «ذَلِكَ وَعْدٌ غَيْرُ مَكْذُوبٍ»[٨١] ، ومكذوب مصدر جاء على وزن مفعول[٨٢].

ولم يأت اسم المفعول بمعنى المصدر في القرآن الكريم وحده، وإنما وجدناه في أشعار العرب. قال الراعي النميري:

حَتّى إِذا لَم يَترُكوا لِعِظامِهِ لَحماً وَلا لِفُؤادِهِ مَعقولا[٨٣]

فقد وردت كلمة (مَعْقُول) بمعنى عقل. كما وردت كلمة (مُصاب) بمعنى الإصابة في قول الحارث بن خالد المخزومي:

أَظَلُومُ إِنَّ مُصابَكُم رَجُلاً أَهدى السَلامَ تَحيَّةً ظُلمُ[٨٤]

وجاء (الموضوع) و(المرفوع) بمعنى الرفع والوضع، وهما ضربان من السير في قول طرفة :

مَوضوعُها زَولٌ وَمَرفوعُها كَمَرِّ صَوبٍ لَجِبٍ وَسطَ ريح[٨٥]

ولعلَّ هذا التناوب بين اسم المفعول والمصدر، سمة تعكس مدى الاشتراك بين الصيغ الصرفية، وقد يكون استخدام اسم المفعول بمعنى المصدرأثراً من آثار مراحل الاختلاط في الأدوار والمعاني في اللغة كما يرى إسماعيل عمايرة[٨٦].

وإنَّ مجيء اسم المفعول بمعنى المصدر لم يقتصر على الثلاثي وحده وإنما تعداه إلى غير الثلاثي. ويدخل في هذا الباب المصدر الميمي ودلالته، وهو كثيراً ما يلتقي مع اسم المفعول شكلاً. قال تعالى :

«وَمَزَّقْنَاهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ»[٨٧]. أي تمزيق، وقوله تعالى: «إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ

---

٨١ ــ هود: ٦٥ .

٨٢ــ أبو حيان، البحر المحيط، ٥: ٢٤٠ .

٨٣ــ النميري، الراعي، ديوانه، جمعه وحققه راينهرت فايبرت ،بيروت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ، ١٤٠١هـ، ١٩٨٠م، ص٣٣٦.

٨٤ــ المخزومي، شعر الحارث بن خالد، تح. يحيى الجبوري، ط١، بغداد، منشورات مكتبة الأندلس، ١٣٩٢هـ ،١٩٧٢م، ص٩١.

٨٥ ــ طرفة، ديوانه، شرح الأعلم الشنتري ،شالون، مطبعة فرطرند، ١٩٠٠ ص١٥٠. وانظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (وضع) ومادة(رفع).

٨٦ــ عمايرة، إسماعيل، التطور التاريخي لأبنية المصادر في العربية، ٣٣٥ .

٨٧ ــ سبأ: ١٩.

الْمُسْتَقَرُّ»[٨٨]. أي الاستقرار، وكذلك قوله تعالى: «وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ»[٨٩] وقد ذهب العكبري إلى أن (مستقر) يجوز أن يكون مصدراً بمعنى الاستقرار[٩٠].

وقد وردت كلمة (مُكرِم) بمعنى إكرام في قراءة من القراءات؛ قال تعالى: «وَمَنْ يُهِنِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ مُكْرِمٍ»[٩١]. وجاء في اللسان: «قال الأخفش: وقرأ بعضهم: "ومن يُهِنِ اللهُ فما له من مُكرَم" بفتح الراء، أي إكرام وهو مصدر مثل: مُخْرَج ومُدْخَل»[٩٢].

ويظهر أنَّ شيوع اسم المفعول من غير الثلاثي لإفادة المصدر، يرجع إلى أن المصدر الميمي من غير الثلاثي يوافق شكلاً بناء اسم المفعول من غير الثلاثي، وهذا ما أسهم في التناوب بين صيغتي اسم المفعول والمصدر من غير الثلاثي.

وقد يأتي المصدر بمعنى اسم المفعول كثيراً في كلام العرب. يقول سيبويه: «وقد يجيء المصدر على المفعول، وذلك قولك: لبن حَلَبٌ، إنما تريد مَحْلُوب، وكقولهم: الخَلق، إنما يريدون المخلوق، ويقولون للدرهم: ضَرْبُ الأمير، وإنما يريدون مَضْروب الأمير»[٩٣].

والتبادل بين المصدر واسم المفعول، مسألة بينة في العربية. جاء في شرح الفصيح للزمخشري: «الكتاب مصدرُ كتبَ يكْتُبُ كتباً وكِتاباً وكِتَابة، ثم يوصفُ المفعول بالمصدر فيقال للمكتوب: كتابٌ وكِتابةٌ، كما يقال للمخلوق: خَلْقٌ، وللدّرهم المضروب: ضَرْب تقول: "هَذَا خَلْقُ اللَّهِ"[٩٤]، وهذا الدّرهم ضَرْبُ الأمير»[٩٥] وكذلك قوله: «اعملْ على حَسَبِ ما أمرتُكَ، وحسَبُ في هذا الموضع بمعنى مَحْسُوب، وفَعَل بمعنى مَفْعُول في كلامهم موجود، كقولهم: نَفَضٌ للمنفوض،

---

٨٨ ــ القيامة: ١٢.

٨٩ ــ البقرة: ٣٦.

٩٠ــ العكبري، التبيان في إعراب القرآن ١: ٥٣ .

٩١ ــ الحج، ١٨.

٩٢ ــ ابن منظور، لسان العرب، مادة (خرج) و مادة (دخل).

٩٣ــ سيبويه، الكتاب ٤: ٤٣ .

٩٤ ــ البقرة: ١٨٣.

٩٥ ــ الزمخشري، شرح الفصيح، ١: ٦ .

وخَبَطٌ للورق المخبوط»[٩٦].

وقد جاء بعض هذه المصادر المراد بها اسم المفعول في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله تعالى: «وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ»[٩٧] فـ (كَذِب) مصدر على وزن (فَعِل) دلّ في هذه الآية على موصوف بالحدث، وهو اسم المفعول الذي أدى المصدر معناه ووظيفته. ومن ذلك أيضاً قوله تعالى: «كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقاً»[٩٨]. قال أبو حيان: «الرزق هنا المرزوق»[٩٩]. ومن ذلك أيضاً قوله تعالى: « وَيُهْلِكَ الْحَرْثَ وَالنَّسْلَ»[١٠٠] والنسل: مصدر أريد به اسم المفعول[١٠١]. ومنها قوله تعالى: «كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ لَكُمْ»[١٠٢]، أي مكروه، فهو مصدر بمعنى اسم المفعول كما أشار الزمخشري في كشافه[١٠٣]. وقوله تعالى: «فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً»[١٠٤]، أي: مدكوكاً. قال الزمخشري (دكّاً) أي مدكوكاً مبسوطاً مسوّى بالأرض، وكل ما انبسط من بعد ارتفاع فقد اندكّ[١٠٥].

ولعلّ هذا التناوب بين المصدر واسم المفعول مظهر من مظاهر التوسع اللغوي، فما جاء من المصادر بمعنى اسم المفعول، نحو: الخلْق بمعنى المخلوق، والحلَب بمعنى المحلوب، قد يكون بقايا مرحلة كان يؤدي فيها المصدر معاني الصيغ الصرفية، ومن بينها اسم المفعول، وربما كانت هذه المصادر تفيد مجرد الحدث، ثم تطورت لإفادة معنى اسم المفعول، وفي مرحلة لاحقة مالت فيها اللغة نحو تخصيص المعاني الصرفية، وأصبح لاسم المفعول صيغته الخاصة به، شأنه في ذلك شأن بقية

٩٦ــ الزمخشري، شرح الفصيح، ٢: ٥٤٧.

٩٧ ــ يوسف: ١٨.

٩٨ ــ البقرة: ٢٥.

٩٩ــ أبو حيان، البحر المحيط ،٢: ١٠٨.

١٠٠ ــ البقرة: ٢٠٥.

١٠١ــ المصدر نفسه، ٢: ١٠٨.

١٠٢ ــ البقرة: ٢١٦.

١٠٣ــ الزمخشري، الكشاف، ١: ٣٠١.

١٠٤ ــ الأعراف: ١٤٣.

١٠٥ــ المصدر نفسه ،١: ٧٤٨.

المشتقات، وقد أسهم في هذا الأمر ما سمّاه النحاة الوصف بالمصدر، وهو ملمح تطور وظيفة المصدر من مجرد الدلالة على الحدث إلى إفادة أحد معاني الصيغ الصرفية.

خاتمة البحث:

و في نهاية المقالة يمكننا التسجيل، أهم ما النتائج البحث، وهي:

ــ بيّن البحث أن استخدام المصدر بمعنى اسم الفاعل، واسم المفعول بمعنى المصدر، مظهرٌ من مظاهر التوسّع في اللغة، وهو الأقدم تاريخياً للتعبير عن اسم الفاعل وقد يدل ذلك أن الوصف بالمصدر شائع في العربية، وفي ذلك تأكيد على أن العرب كثيراً ما تنعت بالمصدر، وتأتي بالحال مصدراً منكراً.

ــ أثبت البحث أن الاشتراك بين المصدر وصيغ المبالغة شكلا مسألة شائعة في العربية، ويبدو أن هذا الاشتراك يدخل في باب التوسع في توظيف المشتقات.

ــ بين البحث أن الاشتراك بين صيغ المصدر وأبنية الصفات المشبهة شكلاً متداول في كلام العرب، ومما أسهم في هذا الاشتراك تعدد صيغ المصدر، تعدداً قد يفضي إلى أن تتشابه بعض أوزان المصدر مع أبنية الصفات.

ــ أظهر البحث أن ما جاء من صيغ المصادر على وزن المفعول، يمكن أن يفسّر بأن صيغة (مَفْعول) من الصيغ الصرفية التي كانت تستخدم لإفادة معنى المصدر في مرحلة من مراحل طور اللغة. وفي مرحلة لاحقة مالت فيها اللغة نحو تخصيص المعاني الصرفية، وأصبح لاسم المفعول صيغته الخاصة.

ــ بين البحث أن شيوع اسم المفعول من غير الثلاثي لإفادة معنى المصدر يرجع إلى أن المصدر الميمي من غير الثلاثي قد يوافق شكلاً بناء اسم المفعول من غير الثلاثي.

ــ أظهر البحث كثرة النصوص اللغوية التي تشي بوجود ظاهرة التناوب بين المصدر والمشتقات الدالة على الفاعلية والمفعولية، ولحظ البحث أن هذه النصوص لم تقف عند الشعر وحده، ولا النثر فقط، ولا القرآن الكريم فقط، وإنما شملت ذلك كله.

ــ إن ما ورد في هذا البحث من شواهد، قوة لقواعد اللغة نحواً وصرفاً، ووصف لها بالمرونة والاتساع، والقدرة على التنوع.

المصادر والمراجع

ــ القرآن الكريم.

ــ الأستراباذي، رضي الدين (ت٦٨٦هـ) شرح الشافية، دار الكتب العلمية، بيروت (١٣٩٥هـ ــ ١٩٧٥م)

ــ الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح ديوانه، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه، د. حنا نصر حتي، دار الكتاب العربي، بيروت (١٤٢٤هـ ــ ٢٠٠٤م)

ــ الأصفهاني، أبو القاسم الحسين المعروف بالراعب، المفردات في غريب القرآن تح. محمد كيلاني، دار المعرفة، بيروت. د. ت.

ــ الألوسي، شهاب الدين، روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، قرأه وصححه محمد حسين العرب، دار الفكر، بيروت. د. ت.

ــ ابن الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم (دار نهضة مصر، القاهرة) د. ت.

ــ الأندلسي، أبو حيان، أثير الدين محمد بن يوسف (ت ٧٥٤هـ)، البحر المحيط، مكتبة ومطابع النصر الحديثة، الرياض ــ د. ت.

ــ البغدادي، عبد القادر (ت ١٠٩٣هـ) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

ــ الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت ٤٣٠هـ)، فقه اللغة وسرالعربية، تح. مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٣، ١٩٣٨م.

ــ ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح. محمد علي النجار، ط. دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٦.

ــ المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإفصاح عنها، تح. علي النجدي ناصف، وعبد الحليم نجار، وعبد الفتاح شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ج. ع. م، ١٣٨٦ هـ.

ــ الحسحاس، سحيم عبد بني، ديوانه، تح. عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

ــ الحملاوي، أحمد، شذا العرف في فن الصرف، شرح د. محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط١، ١٤٢٦ هــ، ٢٠٠٥ م.

ــ الخنساء، ديوانها، دار صادر، بيروت، ١٣٨٣ هــ: ١٩٦٣ م.

ــ الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح. عبد الرزاق المهدي، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١ هــ، ٢٠٠١ م.

ــ شرح الفصيح، تح، ودراسة د. إبراهيم بن عبد الله بن جمهور الغامدي، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث، مكة المكرمة، ١٤١٧ هــ.

ــ سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تح. عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٣٩٥ هــ، ١٩٧٥ م.

ــ السيوطي، أبو بكر، جلال الدين، الأشباه والنظائر في النحو، تح. طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٣٩٥ هــ، ١٩٧٥ م.

ــ طرفة، ديوانه، شرح الأعلم الشنتمري، (شالون، مطبعة فرطرند)، ١٩٠٠ م.

ــ عضيمة، محمد عبد الخالق، دراسات لأسلوب القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة، د.ت.

ــ ابن عطية، أبو محمد عبد الحق بن غالب، المحرر الوجيز، تح. علي عوض وزميله، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

ــ العكبري، أبو البقاء، التبيان في إعراب القرآن، تح. علي البجاوي، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧ هــ، ١٩٨٧ م.

ــ عمايرة، إسماعيل أحمد، التطور التاريخي لأبنية المصادر في العربية، دراسة مقارنة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج١٤، العدد١، ١٩٩٦ م.

ــ بحوث في الاستشراق واللغة، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار البشير، عمان، ط١، ١٤١٧ هــ، ١٩٩٦.

ــ العيني، بدر الدين، (ت ٨٥٥ هــ)، شرح المراح في التصريف، حققه وعلق عليه عبد الستار جواد، د.ت.

ــ الفرزدق، ديوانه، دار صادر، بيروت، ١٣٨٠ هــ، ١٩٦٠ م.

ـ قباوة، فخر الدين، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ١٤٠٨ هـ، ١٩٨٨ م.
ـ القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد، تفسير القرطبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦ م.
ـ ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح. محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، ١٣٨٧ هـ، ١٩٦٧ م.
ـ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
ـ المبرد، أبو العباس، محمد بن يزيد، (ت ٢٨٥ هـ)، المقتضب، تح. محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٦٣ .
ـ مجنون ليلى، ديوانه، جمع وتحقيق وشرح عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
ـ المخزومي، شعر الحارث بن خالد، تح. يحيى الجبوري، ط١، بغداد، منشورات مكتبة الأندلس، (١٣٩٢ هـ، ١٩٩٧ م).
ـ النحاس، أبو جعفر، أحمد بن محمد بن إسماعيل، إعراب القرآن، تح. زهير غازي زاهد، عالم الكتب، دار النهضة العربية، ١٩٨٥.
ـ النميري، الراعي، ديوان، جمعه وحققه راينهرت فاييرت، بيروت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، (١٤٠١ هـ، ١٩٨٠ م).
ـ ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح. مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، ط٢، مؤسسة الصادق، طهران، ١٣٧٨ هـ.
ـ ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي (ت ٦٤٣ هـ)، شرح المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٣٩٥ هـ، ١٩٧٥ م.

لم ولمّا الجازمتان ودلالاتهما في القرآن الكريم

د. يونس علي يونس*

الملخص

يُسلط هذا البحث الضوء على أداتين جازمتين مبيناً دلالاتهما في القرآن الكريم وهما (لم ولمّا) الجازمتان، وذلك من خلال قراءة متأنية في القرآن الكريم، ويركز على الجوانب المتعلقة بمعانيهما وأقسامهما، وقد تم فيه عرض آراء العلماء في مسألة وجوب عملهما، وما هي مواقع إعراب الجمل المنفية بلم، ثم إحصاء مواقع لم ولما في القرآن الكريم.

وما أتوخاه من هذا البحث أن يتعرف القارئ على دلالة هاتين الأداتين الجازمتين في القرآن الكريم وتنوعاتهما.

ولقد تتبعنا جل المسائل المتعلقة بهاتين الأداتين في القرآن الكريم ووصفنا الطريقة التي تعاطى بها النحاة والمفسرون، وتوصلنا إلى نتيجة مفادها أن آراء النحاة والمفسرين كانت متفقة حيناً، ومتباينة في بعض المواضع.

كلمات مفتاحية: القرآن ــ الجزم ــ لم ــ لما ــ الدلالة.

مقدمة:

الجزمُ في اللغة، القَطعُ، فَلِذلك كَان في الكلامِ حَذف الحركةِ أو ما قام مقامها، وفي اصطلاح النحاة: إنّما هو حذفٌ، والحذف تخفيفٌ، أي: حذف الحركة الإعرابية من آخر الفعل وتسكينه، أو ما قام مقامها كحذف النون من الأفعال الخمسة، وحذف حرف العلة من آخر الفعل المعتل عند جزمه، والحذف والقطع سيان، ولذا سموه جزماً(١).

وقد حكي عن أبي بكر بن السراج أنه شبّه الجازم بالدواء، والحركة في الفعل بالفَضلة التي يخرجها الدواء، وكما أن الدواء إذا صادف فضلة حذفها، وإنْ لم يجد فضلة أخذ من نفس الجسم، فكذلك الجازم إذا دخل على الفعل، إنْ وجد حركة أخذها، وإلا أخذ من نفس الفعل، وسهل حذفها وإنْ كانت أصلية لسكونها، لأنها بالسكون

---

* مدرس ــ قسم اللغة العربية ــ كلية الآداب ــ جامعة تشرين ــ اللاذقية ــ سوريا.

١ــ الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف , ٢: ٥٧٥, هادي عطية: الحروف العاملة في القرآن الكريم بين النحويين والبلاغيين، ط١، ص٦٨٨ .

تضعف[٢].

إذاً،لا بدّ للمجزوم أن يُحذف من آخره علامة الرفع، وإذا كان الفعل معتلاً سُكّن آخره علامة للرفع، ولا بد أن يكون للجزم علامة وتأثير، فلما لم يصادف في آخر الفعل إلا حرفاً ساكناً حذفه، ليكون بينه وبين المرفوع فصل، وجاز حذف الحرف لضعفه، إذ كان ساكناً، فجرى مجرى الحركة في جواز الحذف عليه[٣].

هدف البحث:

وقع اختياري على هذا البحث وهو (لم ولما) الجازمتان ودلالاتهما في القرآن الكريم؛ لأن معظم ما ورد فيهما في كتب اللغة والتراث ما هو إلا شذرات متفرقة وآراء متباينة، فوجدت أنه من المفيد أن أجمع هذه الآراء وأقدم دراسة متواضعة، جامعاً شتات ما تفرق في الكتب لتكون مجتمعة في حيّز محدد يسهل على القارئ الإلمام بها دون عناء وجهد.

وجوب عمل (لم ولما):

جاء في أسرار العربية لأبي البركات ابن الأنباري: " إنْ قال قائلٌ: لِمَ وجب أن تعْمَل (لَمْ ولَمَّا ولام الأمر، ولا في النهي) في الفعل المضارع الجزم؟ قِيل: إنّما وجب أن تعمل الجزم لاختصاصها بالفعل؛ وذلك لأن (لَمْ) لَمَا كانت تدخل على الفعل المضارع فتنقله إلى معنى الماضي، كما أنّ (إنْ) التي للشرط والجَزَاء تدخل على الفعل الماضي فتنقله إلى معنى المستقبل، فَقَد أشبهت حرف الشرط، وحرف الشرط يفعل الجزم، وكذلك يقتضي جُملتين، فَلِطول ما يقتضيه حَرْفُ الشرط اختير له الجزم، لأنه حذف وتخفيف، فبمنزلته (لَمْ) في النقل، وكان محمولاً عليه"[٤].

٢ـ أبو البركات ابن الأنباري: أسرار العربية، دراسة وتحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٧ م، ص١٦٨.

٣ـ ابن الوراق: علل النحو، تح: محمود جاسم محمد الدرويش، مكتبة الرشيد، الرياض، ط١، ١٤٢٠ هـ، ١٩٩٩ م، ص١٥٧.

٤ـ الأنباري: أسرار العربية، ص١٧٢.

أما ابن الوراق فيرى أن الجزم لا بد من دخوله على الفعل، ليكون بإزاء الجر في الاسم، ووجب أن تكون هذه العوامل عاملة؛ لأنها قد لزمت الفعل وأحدثت فيه معنى، وإنما خصصت بالجزم لأن الشرط والجزاء يقتضي جملتين، كقولك إنْ تَضْرِبْ أَضْرِبْ، فَلِطول ما يقتضيه الشرط والجزاء اخُتير له الجزم لأنه حذف وتخفيف[٥].

والأصل في (لَمْ) أن تدخل على الماضي، الذى نُقلَ إلى لفظ المضارع؛ لأن(لَمْ) يجب أن تكون عاملة، فلو لزمَ ما بَعْدَها الماضي لما تبيّن عملها، فنُقِل الماضي إلى المضارع ليتبيّن عملها.

والفرق بينها وبين حرف الشرط والجزاء بيِّنٌ ظاهر، وذلك لأن الأصل في حرف الشرط والجزاء أن تدخل على فِعْلِ المستقبل، والمستقبل أثْقَلُ من الماضي، فَعُدِل من الأثقل إلى الأخف، فأمّا (لَمْ)، فالأصل فيها أن تدخل على الماضي، وقد وجب سُقوط الأصل، فلو جوّزنا دخولها على الماضي الذي هو الأصل لما جاز دخولها على الفعل المضارع الذي هو الفرع؛ لأنه إذا استُعمل الذي هو الأخف، لم يستعمل الفرع الذي هو الأثقل[٦].

وأما (لمّا)، فالجزم يقع بعدها، وبينها وبين (لَمْ) فرْقٌ، وذلك أنّ (لَمْ) نفيٌّ لقولك: قامَ زيدٌ، ثم تقول: لَمْ يَقُمْ زيدٌ، فإذا قلت: قد قامَ، فنفيْه: لمَّا يَقُم، وذلك أن قد فيها معنى التوقّع، فزدت (مَا) على(لَم) بإزاء قد، الداخلة على الفعل في أول الكلام[٧].

وذكر ابن هشام أن " لَمْ حرف جزمٍ لنفي المضارع وقَلْبِهِ ماضياً "[٨]، نحو قوله تعالى: ﴿ **لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ** ﴾[٩].

ويرى سيبويه أن (لَمْ) حرف جزم ونفي، وعدّها نظير (لَنْ) في النفي، لكنه ذكر اختلافهما (فلَم) لنفي الماضي، و(لَن) لنفي المستقبل، لذلك قال: " لَمْ نَفي لقوله: فَعَلَ

٥ــ ينظر: ابن الوراق، علل النحو، ص١٩٨، وينظر أسرار العربية ص١٧٢، وشرح جمل الزجاجي ٢: ٩٧.

٦ــ ص١٧٣.

٧ــ ينظر: ابن الوراق، علل النحو، ص١٩٨، والمقتضب ٢: ٤٤، والمقتصد: ١٠٩١ــ١٠٩٢، الجنى الـداني: ٥٣٧، مغني اللبيب: ٣٦٧.

٨ــ مغني اللبيب: ص٢٥٧ .

٩ــ سورة الإخلاص: ٣.

و(لن) نفي لقوله: سَيَفعَل"[١٠].

وذكر المبرد: أن لَم لنفي الماضي، ووقوعها في المستقبل من أجل كونهـا تعمـل الجزم ولا جزم إلا مُعرب[١١].

وذهب الرُماني مذهب سيبويه والمبرد، فرأى أن حكمها أنْ تدخل على المسـتقبل، فتنقلُ معناه إلى المضيّ، ويرى أنها عملت الجزم، ويتفق الفارسي معه فـي إحـداثها المضيّ في الاستقبال وإنْ كان قد خالفه في عِلّة الجزم بها.

فالرماني يرى أنّها عملت الجزم، لأنها نقلت الفعل نقلتين: نقلته إلى الماضي ونفته كما سبق.

أما الفارسي فلم يجعل ذلك عِلّة لجزمِها الفعل، فهو يـرى أنّ (لا) الناهيـة، ولام الأمر يجزمان الفعل، ولم يجعل أحدٌ منهما المستقبل ماضياً[١٢].

وذهب ابن جني وبعض النحاة إلى أن (لَمْ) إذا شُبِّهَت بلا ضرورة يُلغى عملهـا، فيرتفع الفعل بعدها، فقد يشبهُ حروف النفي بَعضها، وذلك لاشتراك الجمع في دلالتـه عليه، وشاهدهم لما ذهبوا إليه قول الشاعر:

لَوْلا فَوَارِسُ مِنْ ذُهلٍ وأُسْرَتِهِمْ   يَوْمَ الصُلَيْفَاءِ لَمْ يُوفُونَ بالجَّارِ[١٣]

وجاء في اللباب للعكبري: "إنما أعملت (لَمْ) لأنها اختصّت، وإنما جَزمت لثلاثة أوجه:

أَحدها: أنّ الفعل في نفسه ثقيلٌ، و(لَمْ) تنقله إلى زمنٍ غير زمنٍ لفظِه فيزداد ثقلاً، فناسب أن يكون عملها الحذف.

والثاني: أنها تشبه (إنْ) الشرطية من حيث إنها تنقل الفعل من زمان إلى زمـان، فجزمت كما تجزم (إنْ).

والثالث: إنّ (لَمْ) تُردّ المضارع إلى معنى المضي، فالفـعل باعتبار لفظه يستحق

١٠ـ الكتاب: ٤: ٢٢٠.

١١ـ ينظر: المبرد، المقتضب، ط١، ٤٦، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٤ م.

١٢ـ الحروف العاملة في القرآن الكريم: ص٧٠٠.

١٣ـ ينظر: ابن جني، المحتسب، ج٢: ٤٢، تح: علي النجدي ناصف، د. عبد الحليم النجار، د. عبد الفتـاح شـبلي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط١، القاهرة، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٤ م، وينظر: خالد الأزهري، التصريح بمضـمون التوضيح، ٤: ٣٦٧، تح: عبد الفتاح بحيري، ط١، ١٤١٣ هـ، ١٩٩٢ م.

الحركة الإعرابية، وباعتبار معناه يستحق البناء، فجعل له حُكمٌ متوسط وهو السكون الذي هو في المبنيّ بناء، وفي المُعرَبِ حاصلٌ عن عامل"[١٤].

أقسام (لَمْ):

(لَمْ) حرف نفي له ثلاثة أقسام [١٥]:

الأول: أن يكون جازماً نحو قول الله سبحانه: ﴿ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ * وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُواً أَحَدٌ ﴾[١٦]، وهو المشهور.

الثاني: أن يكون ملغى لا عمل له، فيرتفع الفعل المضارع بعده كما في قول الشاعر :

لَوْلا فَوَارِسُ مِنْ ذُهلٍ وَأُسْرَتِهِمْ يَوْمَ الصُلَيْفَاءِ لَمْ يُوفُونَ بالجَّارِ

وقد صرّح ابن مالك بأن الرفع بعْدَ (لَم) لغة قوم من العرب، وذكر بعض النحويين أن ذلك ضرورة[١٧].

الثالث: أن يكون ناصباً للفعل، حكى اللحياني عن بعض العرب أنه ينصب بـ (لَمْ) كقراءة بعضهم:﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ ﴾ بفتح الحاء، وقوله:

في أيِّ يَوْمي مِنَ الموتِ أفِرُّ أيومٌ لم يقدرَ أمْ يومٌ قَدَر[١٨]

وخرّج ذلك ابن هشام على أن الأصل (نَشْرَحَن)، و(يَقدِرَن)، ثم حذفت نون التوكيد الخفيفة وبقيت الفتحة دليلاً عليهما[١٩]، وهذا ما ذكره المرادي[٢٠]، وفي هذا شذوذ: تُوكيد المنفي بـ (لَمْ) وحذفت النون لغير وقف ولا ساكنين[٢١].

١٤ــ أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، اللباب في علل البناء والإعراب، ج٢: ٤٧، تح: د. عبد الإله نبهان، دار الفكر، ط١، ١٩٩٥ م.

١٥ــ انظر المرادي، الجنى الداني، ص٢٦٦، تح: د. فخر الدين قباوة، والأستاذ محمد نديم، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٦ــ الإخلاص: ٣ــ٤ .

١٧ــ الجنى الداني: ٢٢٦.

١٨ــ البيت للحارث بن منذر، واستشهد به على جواز نصب المضارع بعد (لم) في قوله (لم يقدرَ) وهو عند العلماء محمول على أن الفعل مؤكد بالنون الخفيفة. مغني اللبيب: ص٢٧٥ ،والنوادر :ص١٣. والخزانة: ٤: ٥٨٩ .

١٩ــ ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ص٢٧٥ .

٢٠ــ المرادي، الجنى الداني، ص٢٦٦ــ٢٦٧.

٢١ــ ينظر: مغني اللبيب: ص٢٧٥.

وأفضل تخريج لذلك ما أورده ابن الأنباري في الإنصاف بقوله: إن اللحياني حكى أن من العرب من يجزم بـ (لن) وينصب بـ (لَمْ) إلى غير ذلك من الشواذ التي لا يلتفت إليها، ولا يقاس عليها(٢٢)، أو على أن هذه لغة بعض العرب، وعليها القراءة بالنصب كما في الآية الكريمة والبيت(٢٣).

(لمَّا):

هي بين الحروف التي تعمل مرة ولا تعمل أخرى(٢٤)، وهي حرف نفي وجزم للفعل المضارع كـ (لَمْ)، وقد نص ابن قتيبة على أنها بمعنى (لَمْ)، ومثاله عليها قوله سبحانه وتعالى: ﴿ بَلْ لَمَّا يَذُوقُوا عَذَابِ ﴾(٢٥)، وتقديره بـ (بل لم يذوقوا عذاب)(٢٦).

وذكر الزمخشري أن (لمّا) فيها معنى التوقّع، وهي في النفي نظير (قد) في الإثبات، فقال: إن إتيان ذلك منتظر(٢٧)، في قول الحق سبحانه: ﴿ وَلَمَّا يَأْتِكُمْ مَثَلُ الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلِكُمْ ﴾(٢٨).

فذكر أنه أنزل نفي العِلم منزلة نفي متعلقه؛ لأنه مُنتفٍ بانتفائه، وذكر أن (لمّا) بمعنى (لَمْ) إلّا أن فيها ضرباً من التوقّع، فدل على نفي الجهاد فيما مضى، وعلى توقّعه فيما يستقبل(٢٩)، في قوله سبحانه:
﴿ وَلَمَّا يَعْلَمِ اللَّهُ الَّذِينَ جَاهَدُوا مِنْكُمْ ﴾(٣٠ و٣١).

وقد اختلف النحاة في (لمّا) هل هي بسيطة أو مركبة، فذهب بعضهم إلى أن الأصل (لَمْ) ولحقتها (مَا) في مقابلة (قَد) في الواجب، فإذا قلت: لَمْ أَضْرِبْ، فهو في

٢٢ـ الإنصاف: ٢: ٦١٥.
٢٣ـ الحروف العاملة: ص٤٠٢.
٢٤ـ الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى)، معاني الحروف، ص١٣٢.
٢٥ـ سورة ص: ٨.
٢٦ـ الحروف العاملة في القرآن: ص٦٣٨.
٢٧ـ المرجع السابق نفسه.
٢٨ـ البقرة: ٢١٤.
٢٩ـ الحروف العاملة: ص٦٣٨. وينظر الزمخشري، الكشاف: ١: ٢١٩.
٣٠ـ آل عمران: ١٤٢.
٣١ـ ينظر: أبو حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط: ٣: ٦٦. دار الفكر، ط٢، ١٤٠٣ هـ، ١٩٨٣ م .

مقابلة ضَرَبْتُ، وإذا قلت: لَمّا أضْرِبْ، فهو في مقابلة قَدْ ضَرَبْتُ، والدليل على ذلك أنك لا تحذف الفعل بعد (لَمْ)، فلا تقول: جِئتُ ولَمْ، تُريد جِئتُ ولَمْ أَدخُلْ، وتقول: جِئْتُ ولَمّا، تريد ولَمّا أدخُلْ، كما تقول: قَدْ تَقِفْ، وأنتَ تُريد قَدْ فَعَلْتُ(٣٢).

وفي التصريح قال الفراء: " أصل (لَمْ): (لا) فأبدلت الألف ميماً، كما قال في (لَنْ) أصلها(لا) فأبدلت نوناً ... كما أن القول بتركيبها هو رأي سيبويه عندما قال: وما في (لمّا) مُغيّر لها عن حال (لَمْ) كما غيرت (لَوْ) إذ قلت: لَوْمَا نَحْوَها، ألا ترى أنك تقول (لمّا)، ولا تتبعها شيئاً ولا تقول ذلك في (لَمْ)"(٣٣).

وذكر ابن هشام أن (لمّا) تأتي مركبة من كلمات، ومن كلمتين، فأما المركبة من كلمات فنحو قول الله سبحانه: ﴿ وَإِنَّ كُلّاً لَمَّا لَيُوَفِّيَنَّهُمْ رَبُّكَ أَعْمَالَهُمْ ﴾(٣٤).

في قراءة ابن عامر وحمزة وحفص بتشديد نون (إنّ) وميم (لمّا)، فيمن قال الأصل (لِمَن ما) فأبدلت النون ميماً وأدغمت، فلما كثرت الميمات، حذفت الأولى.

وهذا القول ضعيف، لأن حذف مثل هذه الميم استثقالاً لم يثبته وأضعف منه قول الآخر: (لما) بالتنوين بمعنى جمعاً، ثم حذف التنوين إجراءً للوصل مجرى الوقف، لأن استعمال (لمّا) في هذا المعنى بعيد، وحذف التنوين من المتصرف في الوصل أبعد(٣٥).

واختار ابن الحاجب أنها (لمّا) الجازمة، حذف فعلها، والتقدير: (لَمّا يعملوا)، أو (لَمّا يتركوا) لدلالة ما تقدم من قوله سبحانه: ﴿ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ ﴾(٣٦)، والأولى أن يقدر (لَمّا يُوفوا أعمالهم)، أي أنهم إلى الآن لم يوفوها ويستوفونها، ووجه رجحانه أن منفيّ (لمّا) مُتوقع الثبوت، والإهمال غير متوقع الثبوت، وكذلك لأن بَعده (ليوفينهم) وهو دليل على أن التوفية لم تقع بعد(٣٧).

وأما المركبة من كلمتين، فكما في قول الشاعر:

٣٢ـ ينظر: ابن أبي الربيع، التبسيط في شرح جمل الزجاجي، ١: ٢٣٧، تح: عباد بن عباد .

٣٣ـ التصريح بمضمون التوضيح: ٤: ٣٦٨. وانظر الكتاب: ٤: ٢٢٣.

٣٤ـ سورة هود: ١١١ .

٣٥ـ مغني اللبيب: ص٢٧٩.

٣٦ـ سورة هود: ١٠٥.

٣٧ـ مغني اللبيب: ص٢٨٠ .

لَمَّا رأيتُ أبا يَزيدَ مُقاتِلاً ادَعُ القِتالَ وأَشْهَدُ الهَيجاءَ[٣٨]

فعلى أن الأصل (لن ما) ثم أدغمت النون في الميم للتقارب، ووصلا خطأ.

وذهب بعضهم إلى أنها بسيطة[٣٩]، والراجح ما ذهب إليه سيبويه ومن تابعه من النحويين في القول بتركيب (لمّا) من (لَمْ) و(ما) الزائدة حملاً لها على الكلمات التي زيدت عليها (ما)، فأحدثت فيها تغييراً عن حالها السابق، ومن هذه الكلمات (لوما) حيث ذكر سيبويه أن أصلها (لو) دخلت عليها (ما) فأحدثت فيها تغييراً[٤٠].

أي أنّ في (لمّا) قولين، هما: الأوّل أنها بسيطة، والآخر أنها مركبة، وتركيبها إما أن يكون من (اللام) و(مِنْ) و(ما)، نقله ابن الحاجب، وضعّف هذا الرأي ابن هشام لأنها عنده مركبة من كلمات، أو من كلمتين.

أقسام (لمّا):

الأول: أن تكون بمعنى (لَمْ) أي الجازمة للفعل المضارع، وهي حرف نفي، تدخل على الفعل المضارع فتجزمه وتصرف معناه إلى المضيّ[٤١].

فأما وقوعها معنى (لم) فقولك: لَمّا يأتِكَ زيدٌ، تريد: لَمْ يأتِكَ، قال الله تعالى: ﴿وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ﴾[٤٢]، وقوله سبحانه: ﴿ وَلَمَّا يَدْخُلِ الْإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ ﴾[٤٣]، وقوله جل شأنه: ﴿ بَلْ لَمَّا يَذُوقُوا عَذَابِ﴾[٤٤]، معناه: لَمْ يأتِهم، ولَمْ يدخل، ولَمْ يذوقوا، ومن ذلك قول الأعشى:

فقُمنا ولَمّا يَصِحِ ديكُنا إلى جَونَةٍ عِندَ حَدّادِها[٤٥]

أراد (لم يَصِحْ).

٣٨ــ المصدر السابق نفسه.
٣٩ــ الجنى الداني: ص٥٩٣.
٤٠ــ الكتاب: ٤: ٢٢٣.
٤١ــ الجنى الداني: ص١١.
٤٢ــ يونس: ٣٩.
٤٣ــ الحجرات: ١٤.
٤٤ــ ص: ٨.
٤٥ــ الخزانة: ٣: ٤٨.

وفي رصف المباني قال المالقي: الموضع الأول من مواضع (لمّا) أن تكون جازمة للفعل المضارع فتُصيّر معناه للماضي، كـ (لَمْ) المذكورة في الباب، قيل: هذا، وهي جواب في التقدير لِمَنْ قال: قَدْ فعل، ولذلك دخلت عليها (ما) كأنها عوض مِنْ (قَدْ)، ولذلك تزيد على (لَمْ) بالاستمرار في النفي وتنفرد به دونها، ولذلك أيضاً يجوز الوقف عليها فتقول: شارفَ زيدٌ المدينةَ ولَمّا، وتريد: يدخلها، فحذفت الفعل لدلالتها عليها[٤٦].

وفي المقتصد للجرجاني: اعلم أن (لمّا) تدخل على المضارع فتجزمه كما تجــزم (لَمْ)، وتقلب المعنى إلى الماضي تقول: لَمّا يخرجْ زيدٌ أمسِ، ولا تقول: لَمّا يخــرجْ زيدٌ غداً، كما لا تقول ذلك في (لَمْ)[٤٧].

الثاني: لَمّا بمعنى إلا، ولها موضعان[٤٨]:

أحدهما: بعدَ القسَم، نحو: نَشَدْتُكَ باللهِ لَمّا فعلْتَ، وعَزَمْتُ عليكَ لَمّا ضَرَبْتَ كاتِبَك سوطاً.

وثانيهما: بعد النفي، ومنه قراءة عاصم وحمزة[٤٩]: ﴿وَإِنْ كُلٌّ لَمَّــا جَمِيــعٌ لَــدَيْنَا مُحْضَرُونَ﴾[٥٠]، وقوله سبحانه: ﴿وَإِنْ كُلُّ ذَلِكَ لَمَّا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾[٥١]، أي ما كل إلا جميع، وما كل ذلك إلا متاع، ونحو قول الله سبحانه: ﴿إِنْ كُلُّ نَفْــسٍ لَمَّــا عَلَيْهَــا حَافِظٌ﴾[٥٢]، أي وما كل نفس إلا عليها حافظ، ولما بمعنى إلا، لا تستعمل إلا في هذين الموضعين: أي في القسم، وبعد حرف الجحود[٥٣].

وفي الجنى الداني أن (لمّا) التي بمعنى (إلّا) حكاها الخليل وسيبويه والكسائي وهي

٤٦ـــ المالقي، رصف المباني في شرح حروف المعاني، ص٣٠٤ـــ٣٠٥، تح: سعيد صالح مصــطفى، الناشــر دار ابــن خلدون.

٤٧ـــ الجرجاني: المقتصد، ٢: ١٠٩٢.

٤٨ـــ الجنى الداني: ٥٤٣. وانظر محمد علي الهروي: الأزهية في علم الحروف: ص١٩٨، تح: الملوحي، مجمــع اللغــة العربية بدمشق، ١٤٠١ هـــ، ١٩٨١م.

٤٩ـــ انظر: الزمخشري، الكشاف: ١: ٥٣٦. والنشر: ٢: ٢٩١.

٥٠ـــ ياسين: ٣٢.

٥١ـــ الزخرف: ٣٥.

٥٢ـــ الطارق: ٤ .

٥٣ـــ الأزهية: ص١٩٨ .

قليلة الدور في كلام العرب، فينبغي أن يُقتصر فيها على التركيب الذي وقعت فيه، وزعم أبو القاسم الزجاجي: أنه يجوز أن تقول: لَمْ يأتِنِي مِنَ القومِ لَمّا أخوك، ولَمْ أرَ مِنَ القومِ لَمّا زيدٌ، يريد إلا أخوك وإلا زيداً، قيل: وينبغي أن يتوقف في ذلك حتى يرد في كلام العرب ما يشهد بصحة ذلك[٥٤].

الثالث: لَمّا التّعليقيّة:

وهي حرف وجوب لوجوب، أو وجود لوجود، بالدال، وبينهما قُرب في المعنى لكونها تَقتضي جملتين، وجدت ثانيتهما عند أولهما، نحو: « لَمّا جاءنِي عليّ أَكْرَمْتُهُ»، ومن مجيئها بمعنى (حين) قول الله سبحانه: ﴿ فَلَمَّا آسَفُونَا انْتَقَمْنَا مِنْهُمْ ﴾[٥٥]، وقوله جلّ شأنه: ﴿ إِلَّا قَوْمَ يُونُسَ لَمَّا آمَنُوا كَشَفْنَا عَنْهُمْ ﴾[٥٦]، التقدير: حين أسفونا، حين آمنوا[٥٧].

قال المالقي: «تكون (لمّا) حرف وجوب لوجوب إذا كانت الجملتان بعدها موجبتين كما سبق، فإن كانتا منفيتين كانت حرف نفي لنفي نحو: لَمّا لَمْ يَقِمْ زيدٌ لَمْ يَقِمْ عَمروٌ، وتكون حرف وجوب لنفي إذا كانت الجملة الأولى منفية والثانية موجبة، نحو قولك: « لَمّا لَمْ يَقِمْ زيدٌ أَحسَنْتُ إليك» وبالعكس، وإذا كانت الأولى موجبة والثانية منفية نحو قولك: « لَمّا جاءَ زيدٌ لَمْ أُحسِنْ إليك»، وفيها معنى الشرط أبداً لا يفارقها ولا تدخل إلا على الماضي لفظاً أو معنى دون لفظ نحو ما مُثّل به»[٥٨].

الخلاف بين النحاة في (لَمّا) هل هي اسم أم حرف:

(لَمّا) لفظ مشترك بين الاسمية والحرفية، والمتفق عليه بين النحاة أن (لَمّا) الجازمة حرف، لأنها بمعنى (لَمْ) فهي حرف نفي وجزم وقلب، و(لَمّا) التي بمعنى إلا الاستثنائية حرف أيضاً، لأن (إلا) حرف يفيد الاستثنائية، كذلك (لَمّا) حرف يفيد

٥٤ـ الجنى الداني: ص٥٩٤ .

٥٥ـ الزخرف: ٥٥ .

٥٦ـ يونس: ٩٨ .

٥٧ـ الأزهية: ص١٩٩ .

٥٨ـ رصف المباني: ص٥٩٤.

الاستثناء[٥٩].

أما (لَمّا) التعليقية فقد وقع خلاف بين النحويين على مذهبين:

المذهب الأول: مذهب سيبويه وأكثر النحويين أنها حرف، قال سيبويه: وأمّا (لَمّا) فهي للأمر الذي وقع لوقوع غيره، وإنما تجيء بمنزلة: (لَوْ) لما ذكرنا، فإنما هي لابتداء وجوب[٦٠]، فنرى أن سيبويه حكم على (لَمّا) بالحرفية لكونه جعلها بمنزلة (لَوْ)، فكما أن (لَو) حرف فكذلك (لَمّا).

المذهب الثاني: مذهب ابن السراج وأبي علي الفارسي وجماعة من النحويين حيث ذهبوا إلى أنها ظرف زمان بمعنى (حين)، وقد سلك هذا المسلك الهروي: أما وقوعها أي (لَمّا) بمعنى حين فكقولك: كَلَّمْتُ زيداً لما كَلَّمني، تريد حين كَلمني، جعلت (لمّا ظرفاً)[٦١]، ولذلك قال في قوله سبحانه: ﴿ فَلَمَّا آسَفُونَا انْتَقَمْنَا مِنْهُمْ ﴾[٦٢]، وقوله جل شأنه: ﴿ إِلَّا قَوْمَ يُونُسَ لَمَّا آمَنُوا كَشَفْنَا عَنْهُمْ ﴾[٦٣]، يريد حين أسفونا، وحين آمنوا. والصحيح ما ذهب إليه سيبويه لأوجه:

أحدها: ليس فيها شيء من علامات الأسماء، كما ذكر المالقي أن الاسمية فيها متكلفة، والحرفية غير متكلفة، وكل مبنيّ لازم البناء، فالحكم عليها بالحرفية إن دلت دلائل مقولية له في حيز الأسماء، و(لَمّا) وإن كانت بمعنى (حين) لم يخرجها هذا المعنى إلى الاسمية، فإن من الحروف ما يتقدّر بالأسماء وهو لازم بالحرفية، ومنها ما يتقدر بالفعلية، وهو لازم للحرفية[٦٤].

والثاني: أنها تقابل (لو) وتحقيق تقابلها أنك تقول: لو قامَ زيدٌ قامَ عمروٌ، ولكنه لمّا لم يَقُمْ لَمْ يَقُمْ، أي أننا إذا حكمنا على (لو) فكذلك ما يقابلها فهو (لَمّا).

والثالث: أنها لو كانت ظرفاً لكان جوابها عاملاً فيها، ويلزم من ذلك أن يكون الجواب واقعاً فيها، لأن العامل في الظرف يلزم أن يكون واقعاً فيه، وأن تقول:

٥٩ــ الجنى الداني: ص٥٩٢ــ٥٩٣.

٦٠ــ الكتاب: ٤: ٢٣٤.

٦١ــ الأزهية: ص١٢٩.

٦٢ــ الزخرف: ٥٥.

٦٣ــ يونس: ٩٨.

٦٤ــ انظر: الجنى الداني: ص٥٩٥.

لَمّا قُمْتُ أمسِ أحسَنتُ إليك اليوم، وقول الله سبحانه: ﴿ وَتِلْكَ الْقُرَى أَهْلَكْنَاهُمْ لَمَّا ظَلَمُوا ﴾(٦٥)، والمراد أنهم أهلكوا بسبب ظلمهم، لا أنهم أهلكوا حين ظُلمهم متقدم على إنذارهم، وإنذارهم متقدم على إهلاكهم.

الرابع: أنها تُشعر بالتقليل كما في الآية السابقة، والظرفية لا تُشعر بالتقليل.

الخامس: أن جوابها قد يقترن بـ (إذا) الفجائية كما في قوله سبحانه: ﴿ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِآيَاتِنَا إِذَا هُمْ مِنْهَا يَضْحَكُونَ ﴾(٦٦)، وما بعد إذا الفجائية لا يعمل فيما قبلها.

الفرق بين أقسام (لَمّا) الثلاثة من جهة اللفظ:

يتضح في أن (لَمّا) الجازمة لا يليها إلا مضارع ماضي المعنى، وأما (لَمّا) التي بمعنى (إلا) فلا يليها إلا ماضي اللفظ مستقبل المعنى، و(لَمّا) التي هي حرف وجوب لوجوب، وهي التعليقية لا يليها إلا ماضي اللفظ والمعنى أو مضارع منفي بـ (لَمْ)(٦٧).

زيادة (أنْ) بعد (لَمّا) التعليقية:

تزاد (أنْ) بعد (لَمّا) التوقيتية كثيراً، ومن ذلك قول الله سبحانه: ﴿ فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ ﴾(٦٨)، وقوله سبحانه: ﴿ فَلَمَّا أَنْ أَرَادَ أَنْ يَبْطِشَ بِالَّذِي هُوَ عَدُوٌّ لَهُمَا ﴾(٦٩).

وهذا ما ذكره سيبويه عندما قال: وأما (أنْ) فتكون بمنزلة لامِ القسم في قوله: أما والله إنْ فعلت لَفَعلتُ، وتكون توكيداً في قولك: لَمّا أنْ فعلَ، كما كانت توكيداً في القسم(٧٠).

٦٥ـ الكهف: ٥٩.
٦٦ـ الزخرف: ٤٧.
٦٧ـ الجنى الداني: ص٥١٧.
٦٨ـ يوسف: ٩٦.
٦٩ـ القصص: ١٩.
٧٠ـ الكتاب: ٤: ٢٣٤.

دلالة (لَمْ) في القرآن الكريم:

في القرآن الكريم آيات بقي معنى المضارع بعد (لَمْ) فيها على معنى الاستقبال، ولا يُراد بالمضارع بعدها معنى المضي، ولم أجد للمعربين ولا للمفسرين أقوالاً في هذه الآيات، وهي:

﴿ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ ﴾(٧١)، ﴿ وَحَشَرْنَاهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَداً ﴾(٧٢)، ﴿ فَلَمْ يَسْتَجِيبُوا لَهُمْ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمْ مَوْبِقاً ﴾(٧٣)، ﴿ وَلَمْ يَجِدُوا عَنْهَا مَصْرِفاً ﴾(٧٤)، ﴿ وَقِيلَ ادْعُوا شُرَكَاءَكُمْ فَدَعَوْهُمْ فَلَمْ يَسْتَجِيبُوا لَهُمْ وَرَأَوُا الْعَذَابَ لَوْ أَنَّهُمْ كَانُوا يَهْتَدُونَ ﴾(٧٥)، ﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُبْلِسُ الْمُجْرِمُونَ * وَلَمْ يَكُنْ لَهُمْ مِنْ شُرَكَائِهِمْ شُفَعَاءُ وَكَانُوا بِشُرَكَائِهِمْ كَافِرِينَ﴾(٧٦)،﴿ فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلا جَانٌّ﴾(٧٧).

وقول بعض النحاة بأن (لَمْ) قلبت معنى المضارع إلى معنى المضي، ثم أريد من الماضي معنى المستقبل بعد ذلك فيه أبعاد، وأيسر من ذلك أن تقول: إن حروف النفي يقوم بعضها مقام بعض، فتتبادل مواقعها، وقد صرح أبو الفتح بذلك: " فقد تشبه حروف النفي بعضها ببعض وذلك لاشتراك الجميع في دلالته عليه، ألا ترى إلى قوله:

أَجِدكَ لَم تَغتَمِض لَيلَةً   فَتَرقُدَها مَعَ رُقّادِها

فاستعمل (لَمْ) في موضع الحال، وإنما ذلك من مواضع (ما) النافية للحال، وأنشد أيضاً:

أَجدّك أَنْ تَرى بِثعيلباتٍ   وَلا بيدانَ ناجِيَة ذَمولا

استعمل أيضاً (لن) في مواضع (ما) "(٧٨).

٧١ــ الأعراف: ٤٦.

٧٢ــ الكهف: ٤٧.

٧٣ــ الكهف: ٥٢.

٧٤ــ الكهف: ٥٣.

٧٥ــ القصص: ٦٤ .

٧٦ــ الروم: ١٢ــ١٣ .

٧٧ــ الرحمن: ٥٦.

٧٨ــ ابن جني: الخصائص: ١: ٣٨٨.

يشير أبو الفتح إلى أن وقوع (لَمْ) و(لن) في جواب القسم إنما كان بالحمل على (ما)، وقد منع المبرد أن تقع (لن) في جواب القسم[٧٩].

وقال ابن هشام: وتلقي القسم بـ (لن) و(لَمْ) نادر جداً، كقول أبي طالب :

وَاللَّهِ لَن يَصِلوا إِلَيكَ بِجَمعِهِم   حَتّى أُوَسَّدَ في التُرابِ دَفينا[٨٠]

ووجدت في كلام: كمال الدين الأنباري ما يشير إلى هذا، قال: في قوله تعالى: ﴿فَلا اقْتَحَمَ الْعَقَبَةَ﴾، أي لم يقتحم، و(لا) مع الماضي كـ (لَمْ) مع المستقبل كقوله تعالى: ﴿ فَلا صَدَّقَ وَلا صَلَّى ﴾ أي لم يُصدّق ولم يصلّ[٨١].

وقال أبوحيان في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ بِمَا أَنْعَمْتَ عَلَيَّ فَلَنْ أَكُونَ ظَهِيراً لِلْمُجْرِمِينَ﴾[٨٢]، وقيل: "(فلن أكون)، دعاء لاخبر، و(لَن) بمعنى (لا) في الدعاء"[٨٣]، والصحيح أن (لَن) لا تكون في الدعاء، وقد استدل على أن (لَنْ) تكون في الدعاء بهذه الآية بقول الشاعر:

لَن تَزَالُوا كَذَلِكُمُ ثُمَّ ما   زِلْتُ لَكُمْ خَالداً خُلودَ الجِبالِ[٨٤]

إذا دخلت همزة الاستفهام على أداة نفي كان معنى الاستفهام هو الإنكار والتقرير، قال الرضي: «وإذا دخلت همزة الاستفهام على (لَمْ) و(لَمّا)، فهي للاستفهام على سبيل التقرير، ومعنى التقرير إلجاء المخاطب إلى الإقرار بأمر يعرفه، كقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نُرَبِّكَ فِينَا وَلِيداً ﴾، و﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴾ »[٨٥].

وقد ذكر ابن هشام في المغني خروج همزة الاستفهام الحقيقي إلى أنواع متعددة، بعضها له صلة بلم، منها:

١ـ **الإنكار الإبطالي**: وهذه تقتضي أنّ ما بعدها غير واقع، وأن مُدّعيه كاذب، مَثّل له بقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴾ لما كان معناه شرحنا، و﴿أَلَمْ يَجِدْكَ

٧٩ـ المقتضب: ٢: ٦.

٨٠ـ المغني: ١: ٢٢١.

٨١ـ البيان: ٢: ٥١٤، ٤٧٨. وأمالي الشجري: ٢/٩٤، ١٢٨. وفي اللباب للعكبري بمعنى (ما)، ٢: ١٤٦، ١٥٤.

٨٢ـ القصص: ١٧.

٨٣ـ البحر: ٧: ١١.

٨٤ـ ينظر السابق.

٨٥ـ شرح الكافية: ٢: ٢٣٤.

يَتِيماً فَآوَى ﴾، و﴿ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ﴾.

٢ــ **الإنكار التوبيخي**: فيقتضي أن ما بعدها واقع، وأن فاعله ملومٌ، ومثّل له بقوله تعالى: ﴿ أَتَعْبُدُونَ مَا تَنْحِتُونَ ﴾، ﴿ أَغَيْرَ اللَّهِ تَدْعُونَ ﴾، ﴿ أَتَأْتُونَ الذُّكْرَانَ ﴾ ... .

٣ــ **التقرير**: ومعناه، جعلك المخاطَب على الإقرار والاعتراف بأمر قداستقرعنده ثبوته أو نفيه، ويجب أن يليها الشيء الذي تقرره ...

فإذا قلت: ما وجه حمل الزمخشري الهمزة في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾، على التقرير؟

قلت: قد اعتذر عنه بأن مراده التقرير بما بعد النفي، لا التقرير بالنفي والأولى أن تُحمل الآية على الإنكار التوبيخي، أو الإبطالي، أي (ألم تعلم أيها المنكر للنسخ).

ثم عاد ابن هشام وجعل قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴾ من الاستفهام التقريري"[٨٦]، وقد جعله فيما سبق من الإبطالي.

أما أبو حيان فقد جعل الاستفهام للتقرير في أكثر المواضع كما سيأتي:

١ــ ﴿ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾[٨٧]، (ألم أقل) تقرير لأن الهمزة إذا دخلت على النفي كان الكلام في كثير من المواضع تقريراً، نحو قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴾، ولذلك جاز العطف على جملة إثباتية نحو (ووضعنا)، (ولبثت)[٨٨].

٢ــ ﴿ أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾[٨٩]، استفهام معناه التقرير، فلا يحتاج إلى معادل البتة، والأولى أن يكون المخاطب هو السامع، والاستفهام بمعنى التقرير كثير في كلامهم خصوصاً إذ دخل على النفي، ﴿ أَوَلَيْسَ اللَّهُ بِأَعْلَمَ بِمَا فِي صُدُورِ الْعَالَمِينَ ﴾، ﴿ أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ ﴾، فهذا كله استفهام لا يحتاج فيه إلى معادل، لأنه إنما أراد به التقرير[٩٠].

٨٦ــ ينظر المغني: ٢: ١٢٣.

٨٧ــ البقرة: ١٣٣.

٨٨ــ ينظر البحر: ١: ١٥ .

٨٩ــ البقرة: ١٠٦.

٩٠ــ ينظر البحر: ١: ٣٤٤ــ٣٤٥، والمغني: ١: ١٧.

٣ــ ﴿ أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾[٩١]، استفهام دخل على النفي، فهو تقرير، ليس له معادل، لأن التقرير معناه الإيجاب، أي علمت أيها المخاطب[٩٢].

٤ــ﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ خَرَجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وَهُمْ أُلُوفٌ حَذَرَ الْمَوْتِ ﴾[٩٣]، همزة الاستفهام دخلت على حرف النفي، فصار الكلام تقريراً[٩٤].

٥ــ ﴿ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا ﴾[٩٥]، هذا تقرير من الملائكة لهم، ورد لما اعتذروا به، أي لستم مستضعفين، بل كانت لكم القدرة على الخروج إلى بعض الأقطار[٩٦].

٦ــ ﴿ يَا مَعْشَرَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَقُصُّونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِي ﴾[٩٧]، الاستفهام للتوبيخ والتقريع، حيث أعذر الله إليهم بإرسال الرسل فلم يقبلوا به[٩٨].

٧ــ ﴿ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ ﴾[٩٩]، هو استفهام معناه العتاب على ما صدر منهما، والتنبيه على موضع الغفلة[١٠٠].

٨ــ ﴿ أَلَمْ يُؤْخَذْ عَلَيْهِمْ مِيثَاقُ الْكِتَابِ أَنْ لا يَقُولُوا عَلَى اللَّهِ إِلَّا الْحَقَّ ﴾[١٠١]، هذا توبيخ وتقرير لما تضمنّه الكتاب من أخذ الميثاق، إنهم لا يكذبون على الله[١٠٢].

٩ــ ﴿أَلَمْ يَعْلَمُوا أَنَّهُ مَنْ يُحَادِدِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَأَنَّ لَهُ نَارَ جَهَنَّمَ ﴾[١٠٣]، أي ألم يعلم المنافقون، وهو استفهام معناه التوبيخ والإنكار، وقرئ (تعلموا) بالتاء على الخطاب، فالظاهر أنه التفات، فهو خطاب للمنافقين، قيل ويحتمل أن يكون خطاباً للمؤمنين،

٩١ــ البقرة: ١٠٧.
٩٢ــ ينظر البحر: ١: ٣٤٥ .
٩٣ــ البقرة: ٢٤٣ .
٩٤ــ ينظر البحر: ٢: ٢٤٩ .
٩٥ــ النساء: ٤٩ .
٩٦ــ ينظر البحر: ٣: ٣٣٤ .
٩٧ــ الأنعام: ١٣٠ .
٩٨ــ ينظر: ٤: ٢٢٢ .
٩٩ــ الأعراف: ٢٢ .
١٠٠ــ ينظر البحر: ٤: ٢٨١. وانظر الكشاف: ٢: ٥٨.
١٠١ــ الأعراف: ١٦٩ .
١٠٢ــ ينظر البحر: ٤: ٤١٦.
١٠٣ــ التوبة: ٦٣.

فيكون معنى الاستفهام التقرير وإن كان خطاباً للرسول(ص) فهو خطاب تعظيم والاستفهام فيه للتعجب، والتقدير: لا تعجب من جهلهم في محاذاة الله تعالى[١٠٤].

١٠ــ ﴿ أَلَمْ يَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ سِرَّهُمْ وَنَجْوَاهُمْ ﴾[١٠٥]، استفهام تضمن التوبيخ والتقريع، وقرئ بالتاء خطاباً للمؤمنين على سبيل التقرير[١٠٦].

١١ــ ﴿ أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ قَوْمِ نُوحٍ ﴾[١٠٧]، الهمزة للتقرير والتوبيخ[١٠٨].

١٢ــ ﴿ أَلَمْ أَعْهَدْ إِلَيْكُمْ يَا بَنِي آدَمَ أَنْ لا تَعْبُدُوا الشَّيْطَانَ ﴾[١٠٩]، قال لهم على جهة التوبيخ والتقريع: ألم أعهد[١١٠].

مع أفلم

١ــ ﴿ أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَيَنْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ ﴾[١١١]، "وفي ثم استفهم استفهام توبيخ وتقريع، والضمير في (يسيروا) عائد على من أنكر إرسال الرسل من البشر ومن عاند الرسول .... أي هلا يسيرون في الأرض، فيعلمون بالتواتر أخبار الرسل السابقة، ويرون مصارع الأمم المكذبة، فيعتبرون بذلك"[١١٢].

٢ــ ﴿ أَفَلَمْ يَدَّبَّرُوا الْقَوْلَ أَمْ جَــاءَهُمْ مَا لَمْ يَأْتِ آبَاءَهُمُ الْأَوَّلِينَ ﴾[١١٣]،" في ذكر الله تعالى توبيخــهم على إعراضــهم عن إتباع الحق، أي ألــم يتفكروا فيمــا جاء به عن الله، فيــعلموا أنه المــعجز الذي لا يمكن معارضـــته فيصـــدقوا به وبــمن

١٠٤ــ البحر: ٥ : ٧٥

١٠٥ــ التوبة: ٧٨ .

١٠٦ــ ينظر البحر: ٥: ٧٥.

١٠٧ــ إبراهيم: ٩ .

١٠٨ــ ينظر البحر: ٥: ٤٠٨ .

١٠٩ــ يس: ٦٠ .

١١٠ــ البحر: ٧: ٣٤١.

١١١ــ يوسف ١٠٩ .

١١٢ ــ البحر ٥: ٣٥٣.

١١٣ــ المؤمنون ٦٨ .

جاء به"[١١٤].

٣ـ﴿ أَفَلَمْ يَكُونُوا يَرَوْنَهَا بَلْ كَانُوا لا يَرْجُونَ نُشُوراً ﴾[١١٥]، "هو استفهام معناه التعجب، ومع ذلك فلم يعتبروا برؤيتها أن يحل بهم في الدنيا ما حل بأولئك، بل كانوا كفرة لا يؤمنون بالبعث، فلم يتوقعوا عذاب الآخرة "[١١٦].

مع أولم

١ـ ﴿ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَى ﴾[١١٧]، "الهمزة للتقرير ... قال ابن عطية: الواو واو الحال دخلت عليها ألف التقرير، وكون الواو للحال هنا غير واضح، لأنها إذا كانت للحال فلا بد أن تكون في موضع نصب، وإذ ذاك لا بد لها من عامل، فلا تكون همزة التقرير دخلت على هذه الجملة الحالية، وإنما دخلت على الجملة التي اشتملت على العامل فيها وعلى ذي الحال، ويصير التقدير: أسألت ولم تؤمن، أي أسألت في هذه الحال.

والذي يظهر أن التقرير إنما هو منسحب على الجملة المنفية، وأن الواو للعطف واعتنى بهمزة الاستفهام فقدمت ... ولذلك كان الجواب ببلى، وقد تقرر في علم النحو أن جواب التقرير المثبت، وإن كان بصورة النفي تجريه العرب مجرى جواب النفي المحض فتجيبه على صورة النفي، ولا يلتفت إلى معنى الإثبات "[١١٨].

مواقع الجملة المنفية بلم في الإعراب :

ـ وقعت خبراً للمبتدأ في: الأعراف ٨٧، الأحزاب ١٩.

ـ وخبراً لـ (إن) المكسورة الهمزة في: النساء ١٣٧ ١٦٨.

ـ وخبراً لـ (أن) المفتوحة الهمزة في: الأنفال ٥٣، يوسف ٥٢.

ـ وخبراً لليت في: الكهف ٤٢، الفرقان ٢٨، الحاقة ٢٥.

١١٤ـ البحر ٦: ٤١٣ .

١١٥ ـ الفرقان ٤٠ .

١١٦ ـ في البحر ٦: ٥٠٠ .

١١٧ ـ البقرة ٢٦٠ .

١١٨ ـ في البحر ٢: ٢٩٧ـ٢٩٨ .

ــ وخبراً لــ (كأن) في: الأحقاف ٣٥، النازعات ٤٦.

ــ وخبراً لــ (كأن) المخففة في: النساء ٧٣، الأعراف ٩٢، يونس ١٢ – ٢٤ – ٤٥، هود ٦٧ – ٩٦، لقمان ٧، الجاثية ٨، خبر كأن المخففة جاء مقروناً بلم فــي جميــع مواقعه في القرآن.

ــ وقفت الجملة المنفية بلم خبراً (لأن) المخففة فــي: الإنعــام ١٣١، الأعــراف ٩٢ الجاثية ٨، البلد ٧ .

ــ وجاءت مفعولاً للقول في الحجر ٣٣، الحجرات ١٤، المدثر ٤٥.

ــ ومفعولاً ثانياً ليحسب في: الأحزاب ٢٠.

ــ وحالاً في: البقــرة ٢٥٩، آل عمـــران ١٧٤، المـــائدة ٤١، الإنـــعام ١٥٨، الأعراف ١١ ــ ٤٦، القصص ٥٨، الأحزاب ٢٥، الرحمن ٥٦، الإنسان ١.

ــ وصفة في: النساء ١٠٢ ــ ١٦٤، المائدة ٤١، الأنعام ١٥٨، التوبــة ٢٦ ــ ٤٠، النحل ٧، الكهف ٩٠، الأحزاب ٩ ــ ٢٧، محمد ١٥، الفتح ٢١ ــ ٢٥، الإنسان ١.

ــ بعد (حيث) في: الحشر: ٢.

ــ بعد (إذ): النساء ٧٢ ،الأحقاف ١١، المجادلة ١٣.

ــ بعد (إذا) الشرطية: الأعراف ٢٠٣.

ــ جوا ب (إذا) الشرطية: النور ٤٠ ــ ٦٢، الفرقان ٦٧ ــ ٧٣.

ــ بعد (لو): النور ٣٥.

ــ بعد (إن) الشرطية: البقرة ٢٤ ــ ٢٦٥ ــ ٢٧٩ ــ ٢٨٢، النســاء ١١ ــ ١٢ ــ ٢٣، المائدة ٦٧ ــ ٧٣، الأنعام ٧٧، الأعراف ٢٣ــ ١٤٩، التوبــة ٥٨، هــود١٤، يوسف ٦٠، الكهف ٦، مريم ٤٦، النور ١٣ــ ٢٨، الشعراء ١٦٧ ــ ١١٦، الأحزاب ٥، القصص ٥٠، الأحزاب ٦٠، يس ١٨، الدخان ٢١، المجادلة ١٢، العلق ٥.

ــ بعد (من) المحتملة للشرطية والموصولية: في البقرة ١٩٦ ــ ٢٤٩، النساء ٢٥ ــ ٩٢، المائدة ٤٤ــ ٤٥ــ ٤٧ــ ٨٩، النور٤٠، الفتح ١٣، الحجرات ١١، المنافقون ٦.

ــ بعد (أم) في: البقرة ٦، المؤمنــون ٦٩، الشــعراء ١٣٦، يــس ١٠، الــنجم ٣٦، المنافقون ٦.

ــ بعد (ثم) في: الأنعام ٢٣، التــوبة ٤، النــور٤، الحجرات ١٥، الطــلاق ٥، البروج١٠.

ــ بعد (بل) في: الصافات ٢٩، غافر ٧٤.

ــ بعد (كما) في: الأنعام ١١٠.

ــ وقعت صلة للموصول في: البقرة ١٥، ١٩٦، ٢٣٩، آل عمران ١٥١ ــ ١٧٠ ــ ١٨٨، النساء ١١٣، المائدة ٢٠ ــ ٤١، الأنعام ٦ ــ ٨١ ــ ٩١، الأعراف ٣٣، التوبة ٩٤ يونس ٣٩، يوسف ٣٢، الرعد ١٨ ــ الإسراء ١١١، الكهف ٦٨ ــ ٧٨ ــ ٨٢، مريم ٤٣، طه ٩٦، المؤمنون ٦٨، النور ٣١ ــ ٥٨، النمل ٢٢، الزمر ٤٢ ــ ٤٧، غافر ٥٨، الشورى٢١، الفتح٢٧، المجادلة ٨، الممتحنة ٨، الطلاق ٨، الفجر ٨، العلق ١٥، الإخلاص ٣، الزمر ٤٢ ــ ٤٧، غافر ٧٤ ــ ٥٨ ــ ٤٢ ــ ٢١، الدخان ٢١، الجاثية ٨، الأحقاف ١١ ــ ٣٥، محمد ١٥ ــ الفتح١٢ ــ ٢٥ ــ ٢٧، الحجرات ١١ ــ ١٤ ــ ١٥، النجم ٣٦، الرحمن ٥٦، المجادلة ٤ ــ ٨ ــ ١٢ ــ ١٣، الحشر ٢، الممتحنة ٨، الجمعة٥، المنافقون ٦، الطلاق ٤، الحاقة٢٥، نوح ٢١، المدثر ٤٥، الإنسان ١، النازعات ٤٦، البروج ١٠، الفجر ٨، البلد ٧، العلق ٥ ــ ١٥، البينة ١، الإخلاص ٣.

ــ (فلم) في: النساء ١٣، ٩٠، المائدة ٦، الأنفال ١٧، التوبة ٢٥، الكهف ٤٧، ٥٢، غافر ٨٥، التحريم ١٠، نوح ٦، ٢٥.

ــ (ولم) في: البقرة ٢٤٧ ــ ٢٨٣، آل عمران ٤٧ ــ ١٣٥، النساء ١٥٢، المائدة ٢٧ ــ ٤١، الأنعام ٨٣ ــ ٩٢، الأنفال ٧٢، التوبة ٤ ــ ١٦ ــ ١٨، يوسف ٧٧، النحل ١٢٠، الإسراء ١١١، الكهف ١ ــ ٣٣ ــ ٤٣ ــ ٥٣، مريم ٤ ــ ٩ ــ ١٤ ــ ٢٠ ــ ٣٢ ــ ٦٧، طه ٩٤ ــ ١١٥ ــ ١٢٧، النور ٦، الفرقان ٢ ــ ٦٧، النمل ١٠ ــ ٨٤، القصص ٣١، الروم ١٣، الأحقاف ٣٣، النجم ٢٩، الممتحنة ٨٠، الحاقة ٢٦، المدثر ٤٤.

ــ (ألم) في: البقرة ٣٣ ــ ١٠٦ ــ ١٠٧ ــ ٢٤٣ ــ ٢٤٦ ــ ٢٥٨، آل عمران ٢٣، النساء ٤٤ ــ ٤٩ ــ ٥١ ــ ٦٠ ــ ٧٧ ــ ٩٧ ــ ١٤١، المائدة ٤٠، الأنعام ٦ ــ ١٣٠، الأعراف ٢٢ ــ ١٤٨، التوبة ٦٣ ــ ٧٠ ــ ٧٨ ١٠٤، يوسف ٨٠ ــ ٩٦، إبراهيم ٩ ــ ١٩ ــ ٢٤ ــ ٢٨، النحل ٧٩، الكهف ٧٢ ــ ٧٥، مريم ٨٣، طه ٨٦، الحج ١٨، ٦٣ ــ ٦٥، المؤمنون ١٠٥، النور ٤٣ ــ ٤١، الفرقان ٤٥، الشعراء ١٨ – ٢٢٥، النمل ٨٦، لقمان ٢٠ ــ ٢٩ ــ ٣١، فاطر ٢٧، يس ٣١ ــ ٦٠،

الزمر ٢١ ــ ٧١، غافر ٦٩، الحديد ١٤ – ١٦، المجادلة ٧ – ٨، الحشر ١١، التغابن ٥، الملك ٨، القلم ٢٨، نوح ١٥، القيامة ٣٧، المرسلات ١٦ ــ ٢٠ – ٢٥، النبأ ٦، البلد ٨، الضحى ٦، الشرح ١، العلق ١٤، الفيل ١ – ٢ .

ــ (أفلم) في: يوسف ١٠٩، الرعد ٣١، طه ١٢٨، الحج ٤٦، المؤمنون، ٦٨، الفرقان ٤٠ ، سبأ ٩، يس ٦٢، غافر ٨٢، فاطر ٣١، محمد ١٠ .

ــ (أولم) في: البقرة ٢٦٠، الأعراف ١٠٠ – ١٨٤ – ١٨٥، الرعد ٤١، إبراهيم: ٤٤، الحجر ٧٠، النحل ٤٨، الإسراء ٩٩، طه ١٣٣، الأنبياء ٣٠، الشعراء ٧ – ١٩٧، القصص ٤٨ – ٥٧ – ٧٨، العنكبوت ١٩ – ٥١ – ٦٧، الروم ٨ – ٩ – ٣٧، السجدة ٢٦ــ٢٧، فاطر ٣٧ ــ ٤٤، يس ٧١ – ٧٧، الزمر ٥٢، غافر ٢١ – ٥٠، فصلت ١٥ – ٥٣، الأحقاف ٣٣، الملك: ١٩.

(لما) الجازمة في القرآن الكريم :

١ــ (لما) الجازمة يمتد نفيها إلى زمن التكلم، وأما منفي (لم) فيحتمل الاتصال كقوله تعالى: ﴿ وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً ﴾، والانقطاع كقوله تعالى: ﴿ لَمْ يَكُنْ شَيْئاً مَذْكُوراً ﴾(١١٩).

٢ــ لا تقع (لما) بعد أدوات الشرط ولا تسبقها(١٢٠).

٣ــ يجوز حذف منفي (لما) في الاختيار(١٢١).

٤ــ (لما) أبلغ في النفي من (لم) لأنها تدل على نفي الفعل متصلاً بزمن الحال فهي لنفي التوقع(١٢٢).

والغالب في (لما) أن تستعمل في نفي الأمر المتوقع، تقول لمن يتوقع ركوب الأمير قد ركب الأمير، أو لما يركب الأمير، أو لما يركب، وقد تستعمل في غير المتوقع أيضاً نحو ندم زيد ولما ينفعه الندم(١٢٣).

---

١١٩ ــ المغني ١: ٢١٨ــ٢١٩، الرضي ٢: ٢٣٤، البحر ٨: ١١٧.

١٢٠ ــ الرضي ٢: ٢٣٤، المغني ١: ٢١٨، البحر ٢: ١٣٤.

١٢١ ــ الرضي ٢: ٢٣٤، البحر ٢: ١٣٤، الإيضاح ٣١٩ .

١٢٢ ــ البحر ٢: ١٤٠ .

١٢٣ ــ الرضي ٢:ــ٢٣٤ .

٥ــ تدل (لما) على أن منفيها يقع في المستقبل عند الزمخشري ورد عليه أبوحيان.

٦ــ وقعت (لما) بعد (بل) في قوله تعالى: ﴿ بَلْ لَمَّا يَذُوقُوا عَذَابِ ﴾[١٢٤]. وبعد (كلا) في قوله تعالى:﴿كَلَّا لَمَّا يَقْضِ مَا أَمَرَهُ﴾[١٢٥]. وكانت جملتها صفة في قوله تعالى: ﴿ وَآخَرِينَ مِنْهُمْ لَمَّا يَلْحَقُوا بِهِمْ ﴾[١٢٦]. وجاءت حالاً في كل مواقع (ولما).

٧ــ دخلت همزة الاستفهام على (لم) كثيراً في القرآن الكريم كما تقدم، ولم تدخل على (لما) وجاء ذلك في كلام العرب (ألما تعرفوا منا اليقينا).

الآيات التي وردت فيها (لما) الجازمة :

١ــ ﴿ أَأُنْزِلَ عَلَيْهِ الذِّكْرُ مِنْ بَيْنِنَا بَلْ هُمْ فِي شَكٍّ مِنْ ذِكْرِي بَلْ لَمَّا يَذُوقُوا عَذَابِ﴾[١٢٧].

٢ــ ﴿وَآخَرِينَ مِنْهُمْ لَمَّا يَلْحَقُوا بِهِمْ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾[١٢٨]. في "(لما) لنفي ما يقرب من الحال بخلاف (لم) فلما يقم نفي لـ (قد قام زيد)، ولم يقم نفي لـ (قام زيد) لأن قام زيد فيه دلالة على القرب من الحال لمكان (قد)، جملة (لما يلحقوا) صفة لآخرين"[١٢٩].

٣ــ ﴿ كَلَّا لَمَّا يَقْضِ مَا أَمَرَهُ ﴾[١٣٠].

٤ــ ﴿ أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تَدْخُلُوا الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَأْتِكُمْ مَثَلُ الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلِكُمْ ﴾[١٣١]، "(ولمّا) فيها معنى التوقع، وهي في النفي نظيرة (قد) في الإثبات والمعنى أن إتيان ذلك متوقع منتظر"[١٣٢].

١٢٤ ــ ص٨ .

١٢٥ ــ عبس ٢٣ .

١٢٦ ــ الجمعة ٣.

١٢٧ ــ ص٨ .

١٢٨ ــ الجمعة ٣ .

١٢٩ ــ البيان ٢: ٤٢٧ , الجمل ٤: ٣٣٤ .

١٣٠ ــ عبس ٢٣ ، البيان ٢: ٤٩٤ .

١٣١ ــ البقرة ٢١٤ .

١٣٢ــ في الكشاف ١: ١٢٩ , العكبري ١: ٥١، البحر ٢: ١٣٤ .

٥ـ ﴿ أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تَدْخُلُوا الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَعْلَمِ اللَّهُ الَّذِينَ جَاهَدُوا مِنْكُمْ ﴾[١٣٣] "و(لمـا) بمعنى (لم) إلا أن فيها ضرباً من التوقع فدل على نفي الجهاد فيما مضي، وعلى توقعه فيما يستقبل"[١٣٤].

وفي البحر: "وهذا الذي قاله الزمخشري في (لما) أنها تدل على توقع الفعل المنفي فيما يستقبل، لا أعلم أحداً من النحويين ذكره، بل ذكروا أنك إذا قلت: لما يخرج زيـد دل على انتفاء الخروج فيما مضى متصلاً نفيه إلى وقت الإخبار"[١٣٥].

أما أنها تدل على توقعه في المستقبل فلا، لكنني وجدت في كـلام الفـراء شـيئاً يقارب ما قاله الزمخشري، قال (لما) لتعريض الوجود بخلاف (لم).

٦ـ ﴿ بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ﴾[١٣٦] " فإن قلت: ما معنى التوقع في قوله (ولما يأتهم تأويله) ؟، قلت: معناه أنهم كذبوا به على البديهة قبل التدبر ومعرفة التأويل، تقليداً للآباء، وكذبوه بعد التدبر تمرداً وعناداً فذمهم بالتسرع إلى التكذيب قبل العلم به، وجاء بكلمة التوقع ليؤذن أنهم علموا بعد علو شأنه وإعجازه"[١٣٧] وفي البحر: " ويحتاج كلام الزمخشري إلى نظر"[١٣٨].

٧ـ ﴿ قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا قُلْ لَمْ تُؤْمِنُوا وَلَكِنْ قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الْإِيمَانُ فِـي قُلُوبِكُمْ﴾[١٣٩]. "وما في (لما) من معنى التوقع دل على أن هـؤلاء قـد آمنـوا فيمـا بعد"[١٤٠].

٨ـ ﴿ أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تُتْرَكُوا وَلَمَّا يَعْلَمِ اللَّهُ الَّذِينَ جَاهَدُوا مِنْكُمْ﴾[١٤١] "ولما معناها التوقع وقد دلت على أنها تبين ذلك وإيضاحه متوقع كائن"[١٤٢].

---

١٣٣ ـ آل عمران ١٤٢.
١٣٤ ـ الكشاف ١: ٢٢٠ .
١٣٥ ـ ٣: ٦٦ .
١٣٦ ـ يونس ٣٩.
١٣٧ ـ الكشاف ٢: ١٩١ .
١٣٨ ـ ٥: ١٥٩ .
١٣٩ ـ الحجرات ١٤ .
١٤٠ ـ الكشاف ٤: ١٧ .
١٤١ ـ التوبة ١٦ .
١٤٢ ـ الكشاف ٢: ١٤٢.

المصادر والمراجع

١ــ ابن الأنباري، لأبي البركات، أسرار العربية، دراسة وتحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٨ هــ، ١٩٩٧ م.

٢ــ ابن جني، المحتسب، تحقيق علي النجدي ناصف وآخرون، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٥ هــ، ١٩٩٤ م.

٣ــ ابن الشجري، هبة الله ، أمالي، تح: د.محمود محمد الطناجي، القاهرة، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، ط١، ١٤١٣ هــ ــ ١٩٩٢ م.

٤ــ ابن عباد،عبادة، التبسيط في شرح جمل الزجاجي، تحقيق.

٥ــ ابن الوراق، علل النحو، تحقيق د. محمد جاسم، ومحمد الدرويش، مكتبة الرشيد، الرياض، ط١.

٦ــ ابن هشام، جمال الدين، شرح جمل الزجاجي، تحقيق د. علي محسن عيسى مال الله، بيروت، عالم الكتب، ١٤٠٥ هــ، ١٩٨٥ م.

٧ــ ابن هشام، جمال الدين، مغني اللبيب، تحقيق د. مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دمشق، دار الفكر، ط٢، ١٣٨٤ هــ، ١٩٦٤ م.

٨ــ الأزهري، خالد، التصريح بمضمون التوضيح، تحقيق د. عبد الفتاح بحيري، ط١، ١٤١٣ هــ ١٩٩٢م.

٩ــ الأندلسي، أبو حيان، تفسيرالبحرالمحيط، دار الفكر، ط٢، ١٤٠٣ هــ، ١٩٨٣ م.

١٠ــ البغدادي، خزانة الأدب، ط١، المطبعة الأميرية بولاق، مصر.

١١ــ جرجاني، عبد القاهر، المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق د. كاظم بحر المرجان، العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢ م.

١٢ــ الرماني، أبو الحسن، معاني الحروف، تحقيق عبد الفتاح شلبي، جدة، دار الشروق، ١٤٠١ هــ، ١٩٨١ م.

١٣ــ الزجاجي، الجمل، تحقيق ابن أبي شنب، ط٢، ١٣٧٦ هــ، ١٩٥٧ م.

١٤ــ الزمخشري، أبي القاسم، الكشاف، دار الفكر، ط١، ١٣٩٧ هــ، ١٩٧٧ م.

١٥ـ سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١.

١٦ـ صالح مصطفى، سعيد، رصف المباني في شرح حروف المعاني، دار ابن خلدون.

١٧ـ عبد الحميد، طه، البيان في غريب إعراب القرآن، ١٣٨٩ هـ ـ ١٩٦٩ م.

١٨ـ عطية، هادي، الحروف العاملة في القرآن الكريم بين النحويين والبلاغيين، ط١.

١٩ـ العكبري، عبد الله بن الحسين، اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق د. عبد الإله نبهان، دار الفكر، ط١، ١٩٩٥ م.

٢٠ـ المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٤ م.

٢١ـ المرادي، الجنى الداني، تحقيق د. فخر الدين قباوة، والأستاذ محمد نديم، دار الكتب بيروت.

٢٢ـ الهروي، محمد علي، الأزهية في علم الحروف، تحقيق محمد الملوحي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤٠١ هـ، ١٩٨١ م.

نقد داوری ابن هشام در باره أبوحیّان
(در پرتو بررسی آراء بلاغی أبوحیّان)

محمد نبی احمدی
استادیار گروه زبان وادبیات عرب دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
علی سلیمی
دانشیار گروه زبان وادبیات عرب دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

چکیده:

ابن هشام انصاری در کتاب مغنی اللّبیب روشی را در پیش گرفته است که در کتب نگارش یافته‌ی قبل از مغنی نظیری ندارد؛ مانند نقد وی از آراء نحویان همه‌ی مکاتب نحوی. وقابل توجّه آن است که ایشان به آراء نحوی اکتفاء ننموده است، بلکه بسیاری از موضوعات بلاغی را نیز مورد بررسی قرار داده است. وی به نقد بسیاری از عالمان نحوی وبلاغی پرداخته که برخی از این آراء را تأیید، وتعدادی را نیز رد کرده است؛ این در حالی است که ابن هشام با آراء نحوی وبلاغی أبوحیّان اندلسی مخالفت شدید وغیر متعارفی نموده است واو را متّهم می‌کند که چیزی از علم بلاغت نمی‌داند.

به نظر می‌رسد آراء بلاغی موجود در تفسیر البحر المحیط ابو حیّان همانند "استعاره"، "مجاز"، "مبالغه" و"اغراض بلاغی استفهام" نه تنها به روشنی قضاوت ابن هشام درباره‌ی ابوحیّان را رد می‌نماید، بلکه گواه بر آن است که ابوحیّان به خوبی آگاه به علم بلاغت بوده است. این مقاله از خلال آرای بلاغی ابوحیّان داوری ابن هشام درباره‌ی او را نقد می‌نماید.

کلمات کلیدی: ابن هشام، ابوحیّان، نحو، بلاغت، نقد.

پديده هاي آوايي در (كتاب) سيبويه

إبراهيم البب
دانشيارگروه زبان وادبيات عربي دانشگاه تشرين، لاذقيه، سوريه

چكيده:

اين مقاله به بررسي برخي از پديده هاي آوايي كه در (كتاب) سيبويه ذكر شده است مي پردازد. پديده هاي آوايي از دو گروه صوتي وسياقي تشكيل مي شود، اما به گروه صوتي نزديكترند. اين پديده ها عبارتند از:

ـ پديده ي وقف: كه ما در اين مقالـــه، اساس،قوانين وقواعد آن را نزد سيبويه بيان كرده ايم. اعم از اينكه وقف به همراه افزايش حرف يا بدون آن باشد وخواه مقرون با حروف مدي صدادار به حروف صامت باشد.

ـ پديده ي اماله: كه بر اساس تقسيم بندي سيبويه بر دو بخش است، بخش قانوني فراگيرو بخش خلاف قاعده ونادر. آنگاه به بيان مواضع اماله در كلام وپيوند آن با حروف عله از يك سو وارتباط آن با حرف راء در زبان عـــربي از سوي ديگر مي پردازيم.

ـ پديده ي تشابه واختلاف: از پديده هاي آوايي هستند كه احكام وقواعد خاص خود را دارند. سيبويه هيچ يك از اين دو پديده را با عنواني خاص نياورده، بلكه هر دو را تحت عنوان ابدال بررسي كرده است. او تشابه كلي وجزئي را با دو نوع تقدمي ورجعي توضيح داده وپديده ي اختلاف وفرق آن با تشابه را بيان كرده است. وي قائل است به اينكه حروف متشابه در يك كلمه به مراتب بيشتر از حروف متفاوت هستند. در پايان مقاله برخي از نتايج بحث را ذكر كرده ايم.

كلمات كليدى: آواها، پديده هاي آوايي، سيبويه.

انواع آرايه هاي بديعي در دوره مملوكي

علي حيدر
استاد گروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه تشرين،سوريه

چكيده:

شايد از دشوارترين كارهاي محققان علم بلاغت در عصر مملوكي، شمردن انواع آرايه هاي بديعي باشد كه نشانه برجسته ذوق ادبي اين دوره است.

علماي بديع در تعداد وانواع ونامگذاري آرايه ها اختلاف نظر دارند ودر اهميت ونقش آن در پيدايش نوآوري ادبي نيز، هم رأي نيستند.

اين مقاله مي كوشد از خلال مقايـسه مهمترين كتاب هايي كه به اين موضوع پرداخته اند علل واسباب اين تشتت آراء را توضيح دهد.

مهمترين مباحث بيان وبديع كه دچار نوعي پراكندگي وآشفتگي گشته است وتوجه به آنها كاري به غايت دشوار مي نمايد نيز در اين مقاله مورد بررسي قرار گرفته است.

كلمات كليدى: بديع، انواع، تقسيم، مملوكي، پراكندگي.

روش نشانه شناختي: راهكار بررسی خطاب شعری وچالش های آن

رضا عامر
استاديار گروه عربی مركز دانشگاهی ميلة، الجزائر
محمد خاقاني اصفهاني
دانشيار گروه عربی دانشگاه اصفهان، ايران

چكيده:

روش نشانه شناختی در دهه های پايانی قرن بيستم بويژه در عرصه تعامل با خطاب شعري معاصر تحولات فراوانی را تجربه كرد. اين موضوع منجر به چالش های مختلفی در بررسی هوشمندانه متن ادبی در سطح ابزارهای اجرايي يا در سطح تأويل واستنطاق متن شد، بشرط آن كه سلامت معانی حقيقی متن را در ژرف ساخت آن تضمين كند.

از اين رو؛ نقد "خطاب شعري نو ومعاصر" يكی از مهم ترين قضايای نقد است كه متفكران عصر نو با بكارگيری روش نشانه شناختی در تحليل نشانه های متون ادبی بدون خدشه دار كردن افراطی يا تفريطی هويت عربی آن به آن پرداخته اند.

تحليل پيشنهادی به حد ارجاع به دانش ها وعلوم مختلف فروكاسته نمی شود، ودر چارچوب دلالت محدودی نمی گنجد، بلكه متن آغوش خود را به روی دانش های متنوع می گشايد، وديدگاه ها ومعارف گوناگون را برمی تابد. به همين سبب، تحليل نشانه شناختی همه اين وضعيت را لحاظ نموده، ودر چارچوب راهبردهای خويش قرار می دهد. امروزه بررسی های متن شناختی تبديل به شيوه ای از بحث نقادانه شده است ونظريه ای علمی را فراهم ساخته است كه ديدگاه ها ونقطه نظرات روش شناختی واجرايي متعددی را برای بررسی متن عربی نو چه در سطح نظريه پردازی وچه در سطح كاربردی به ارمغان آورده است، نظراتي كه ما را از توجه به آنها در خلال تحليل گريزی نيست.

اين مقاله بر آن است كه اهميت روش نشانه شناختی را در بررسی متن عربی نو معرفی نمايد ومهمترين چالش های خطاب شعری نو را بخصوص در مورد اختلاف ناقدان در بررسی پديده ادبی ترسيم نمايد، وروش های تحليل را در سطح ادوات اجرايي يا در سطح تأويل صحيح در استنطاق متن بازنمايد.

كلمات كليدی: نشانه شناسی، نقد ادبی، ادب معاصر عربی

شخصيّت متنبّي وسَعدي وأثر آن بر پند وحكمت آنها

صادق عسكری
استادیار گروه زبان وادبیات عرب دانشگاه سمنان، ایران

چكيده:

شخصيّت متنبّی وسعدی يكی از تاثيرگزارترين امور بر پند وحكمت شعری آنها می باشد. چرا كه شخصيت آندو از دوجهت بر حكمتشان تأثير دارد: اول اينكه باعث گرايش آنها به پند وحكمت می شود، دوم اينكه باعث انتخاب پنديات ومواعظ متناسب با اخلاق وشخصيت هر يك از آنها می گردد.

نتايج بدست آمده از اين تحقيق حاكی از آن است كه متنبّی وسعدی در زمينه شخصيّت واخلاق كاملا متفاوت وحتّی متناقض هستند. چرا كه غرور متنبّی با تواضع سعدی، وبدبينی او با خوش بينی سعدی، وضعف اعتقادات دينی او با دينداری سعدی در تناقض است.

بررسی شخصيت اين دو شاعر بيانگر تفاوت ميان متنبی به عنوان شاعر مدح وسعدی به عنوان شاعر پند وموعظه می باشد. به عبارت ديگر بيانگر تفاوت بين مدّاح وواعظ است. اگر چه اين دو شاعر به علّت وجود بعضی نكات ضعف ناشی از تناقض بين حكمت شعری ورفتار عملی شان از قبيل تكسّب واشعار زشت وركيك با هم اشتراك دارند.

سرانجام تاثير اختلاف بين شخصيت اين دو شاعر پند وحكمت آنها در انتخاب موضوعات مخصوص متناسب با شخصيت هر يك از آندو ظاهر می شود. به عنوان مثال توصيه متنبّی به شجاعت ودلاوری بسيار بيشتر از سعدی است. بر عكس گرايش اندك متنبّی به تواضع با علاقه شديد سعدی به آن قابل مقايسه نيست. علاوه بر آن متنبّی اصلا به موضوعاتی از قبيل قناعت وعدالت وغرور وخودبينی نپرداخته است؛ ولی سعدی بسيار به قناعت وعدالت وانصاف توصيه كرده وبه شدت از غرور وخودبينی منع كرده است.

كلمات كليدی: پند وحكمت، متنبّی، سَعدی، شخصيّت وأخلاق، بررسی تطبيقی

زيبايي شناسي اصطلاحات صرفي، نحوي وعروضي در لزوميات أبوالعلاء المعري

سيد مهدي مسبوق
استاديار دانشگاه بوعلي سينا، همدان، ايران
علي باقر طاهري نيا
دانشيار دانشگاه بو علي سينا همدان، ايران
مهدي تركاشوند
دانشجوي كارشناسي ارشد زبان وادبيات عربي

چكيده:

در پي رونق وشكوفايى نهضت ترجمه در عصر عباسى، به كار گيرى اصطلاحات علمى در شعر رو به فزونى نهاد وشعرايى چون ابوتمام ومتنبى ومعرّى وابوالفتح بستى به خاطر آشنايى با اين علوم برخى از اين تعابير علمى را درشعر خود به كارگرفتند.

از آنجا كه معرى از دانش گسترده اى در زمينه علوم ومعارف مختلف برخوردار بود بسيارى از اين اصطلاحات علمى را به طور گسترده اى در آثار خود بخصوص در ديوان لزوميات به كار گرفت. زياده روى در به كار گيرى اين اصطلاحات با دو رويكرد متفاوت از جانب ناقدان وپژوهشگران مواجه شد. به طورى كه گروهى با ديده ي تمجيد وستايش بدان نگريسته وگروهى ديگر آن را مورد اعتراض وانتقاد قرار دادند. اما به نظر مي رسد آنچه از ديده اين ناقدان ادبى پنهان مانده زيبايى شناسى اين تعابير واصطلاحات در شعر معرى است.

پر واضح است كه بررسى وواكاوى اين رموز واصطلاحات از يكسو پرده از آرا وانديشه هاى شاعر برداشته واز سوى ديگر بيانگر آشنايى گسترده او با اين علوم ومبين غناى شعر او مى باشد. از اين رو مقاله حاضر به بررسى اصطلاحات صرفى، نحوى وعروضى اى مى پردازد كه شاعر چنان هنرمندانه در لزوميات خود به كار گرفته كه خواننده تنها با كنكاش وتامل در آن قادر به فهم ودرك معناى مورد نظر خواهد بود.

كلمات كليدي: معرى، اصطلاحات، شعر، صرف، نحو، عروض

پديده تناوب وجابجايي لغوي در ميان مشتقات دلالت كننده بر فاعليت ومفعوليت ومصدر

مالك يحيي
دانشيار گروه زبان وادبيات عرب دانشگاه تشرين،سوريه

چكيده:

اين مقاله مي كوشد به توضيح پديده ي تناوب لغوي بپردازد كه در متون نظم ونثر عربي وقرآن كريم وارد گشته ودر زبان عربي رواج دارد. گاهي يك صيغه صرفي احكام نحوي ومعنايي صيغه ديگر را به خود مي گيرد ودر ساختار ومعني با آن جابه جا مي شود.

مقاله ي حاضر با توجه به رواج اين پديده ومثال هاي فراوان آن به پديده ي تناوب وجا به جايي بين مشتقات داراي معناي فاعليت ومفعوليت ومصدر مي پردازد وشواهد متعددي ذكر مي كند كه موارد زير را تبيين مي كند:

الف ــ اسم فاعل به معناي مصدر

ب ــ مصدر به معناي اسم فاعل

ج ــ اشتراك مصدر با صفات مشبهه وصيغه هاي مبالغه در شكل هاي ظاهري

د ــ اسم مفعول به معناي مصدر

هــ ــ مصدر به معناي اسم مفعول

نتيجه مقاله اين است كه پديده تناوب سهم بزرگي در توسعه كاربرد صيغه هاي صرفي براي بيان معاني متعدد غير اصلي دارد. اين پديده داراي معناي وسيع واسلوب هاي متنوع است.

كلمات كليدي: تبادل لغوي، تناوب اسمهاي مشتق، مصدر، صرف

لم ولمّاي جازمه وكاربرد آن در قرآن كريم

يونس علي يونس
استاديار گروه زبان وادبيات عرب دانشگاه تشرين، سوريه

چكيده:

اين مقاله به بررسي دو حرف «لم ولما» ي جازمه ودلالت وكـــاربرد آنهـــا در قرآن كريم مي پردازد.

اين امر از طريق بررسي دقيق وعميق در قرآن وموارد متعلق به معاني «لـــم ولما» واقسام آنها وارائه ي آراي علما درباره وجوب عمل آنـــها ومحـــل اعرابـــي جملـــه هاي منفـــي به «لم ولمّا» وآمار مواضـــع «لم ولمّا» در قرآن كـــريم بيـــان مي گردد.

خواننده ي اين مقاله با انواع معناي «لم ولمّا» وكاربردشان آشنا مي شود. ما در اين مقاله به تمام مسائل مربوط به «لم ولمّا» در قرآن كريم پرداخته وروش علمـــاي نحو وتفسير را در بررسي آنها شرح داده ايم، ودر خاتمه به اين نتيجه رسيده ايم كه نحويان ومفسران گاهي در اين مورد اتفاق نظر وگاهي اختلاف نظر دارند.

كلمات كليدي: قرآن، جزم، لم ولمّا، دلالت

A Review of Ibn- Hishām's Judgement about Abu Hayyan

Mohammad Nabi Ahmadi, Assistant Professor, Razi University, Iran
Ali Salimi, Associate Professor, Razi University, Iran

Abstract
Ibn- Hishām , in his book entitled *Moqni Al-Labib*, employs a procedure unprecedented in works before this book, e.g., his critique of the ideas by all syntactic schools . It is noteworthy that he does not confine his work to syntactic ideas ; he also enquires into many rhetorical issues. He comments on the views of many experts on syntax and rhetoric, endorsing some of them , rejecting others . He is Particularly and unconventionally eritical of the syntactic and rhetorical ideas expressed by Abu Hayyan , accusing him of not Knowing anything of rhetoric . Abu Hayyan's rhetorical views on "metaphor" , "tropes" , and "hyperbole" , as Found in his work entitled *Al-Bahr Al-Muhit* , rare not only at variance with Ibn-Hishām's judgement of him but also underscore the fact that Abu Hayyan was a master of rhetoric . This article is an appraisal of Ibn-Hishām's criticism of Abu Hayyan .

Key words: Ibn- Hishām , Abu Hayyan , syntax , rhetoric , criticism

Phonological Processes according to Sībawayh

Ibrahim Mohammad al-Bāb, Assistant Professor, Tishrīn University

Abstract

This article inbestigates some of the phonological processes which are mentioned by Sībawayh . Phonological Processes include two types: Phonetic and stylistic . The former type is of primary importance and includes:

Pause: This arhcle provides the basic principles and rules for this prosess according to Sībawayh whether a pause is accompanied by letter addition or not ; and whether it is accompanied by a long vowel or by a colsonant .

Emāleh, which is a kind of assimilation and of two types according to Sībawayh , one regular and frequent and another irregular and in frequent . The article , then , turns to different positions for *Emāleh* and its behavior in relation to "defective" letters on the one hand and in relation to "r" sound on the other . Assimialtion and dissimilation : These are phonological processes which follow their own particular rules . Sībawayh did not use a particular label for either of these two but used the inclusive term *ibdāl* (commutation) for both processes . He explained partial and total assimilations . and divided them in to progressive and retrogressive types . He also elaborated on dissimilation and explained how it differs from assimilation . He believed that dissimilar letters were more frequent than Similar Ones. The article concludes with a summary of the discussed issues .

Key words: Sounds , phonological processes , Sībawayh

Figures of Speech in Mamluk Period

Ali Haydar , Tishrīn University , Professor

Abstract
Probably one of the most difficult tasks of scholars in range of figures of speech – a distinctive feacture characterizing the literary taste of this period . Opinions of experts in the area of figurative language differe concerning the number , names , and kinds of the figures . They also disagree over the role and significance of figures of speech in literary creation . Thisarticle is on attempt at accounting for these differences in opinion by comparing the most impotant works which have dealt with this area of literature . Some of the important topics in rhetoric and figurative language , which are in much disarray and difficult to tackle , have also been dealt with.

Key Words: figurative language , figures of speech , typology , mamluk period , discrepancy

A Semiotiotic Approach to Poetic Intention and the Challenges Involved

Mohammad khaqani Esfahani, Associate Professor, Esfahan University
Reza Amer , Assistant Professor, Mila University

Abstract
Semiotics has experienced many developments in the final decades of the twentieth century , espeually in connection with the intended meaning in contemporary poetry . This has led to several schemes in the scholarly study of literary texts either in formal aspects or in its content and purposes . Of Course , the intended meaning present in the deep structures should never be distorted or sacrificed in the course of any kind of interpretive procedure . Therefore , the critical study of intention in the contemporary poetry is one of the important issues in literary criticism which modern scholars have dealt with in their interpretation of signs in literary texts using semiotic approaches without destroying the Arabic identity of poems . The suggested opproach to interpretation dose not reduce literary criticism to more reference to science and fidds of knowledge nor confines it to any particular frame of reference but opens up the text to different domains of knowledge dding to its tolerance of various views and understandings . New text analytical approaches are critical procedureswhich allow for different outlooks in the examination of modern Arabic texts both at theoretical and applied levels . This article intends to emphasize the significance of the semiotic method in the study of modern Arabic texts and exposes the most important challenges in modern poetry , especially in connection with the differences among the critics about the literary productions . It also tries to explain the methods of analysis both at the formal level and content level for reaching sound interpretation .

Key words : Semiotics , literary criticism , modern Arabic literature

The Effect of al-Motanabbi and Sadi's characters on their Wisdom and Moral Lessons

Sadeq Askari , Assistant Professor, Semnan University

Abstract
The personality of al-Motanabbi and Sa'di has been one of the most in fluential factors affects their tendency toward moral teaching in two ways : First , it causes their tendency toward moral education and advice ; second , they choose advice and moral remarks suited to their own characters .
The findings of this study suggest that al-Motanabbi and Sa'di are quite distinct and even contradictory in their character and ethical system . While al-Motanabbi is proud , pessimistic , and religiously fragile , Sa'di is humble , optimistic and steadfastly religious . Probe into the characters of these two poets shows the difference between laudation and moral teaching , althougt they have several characteristics in common , such as the contradiction between their words and conduct and production of some rough and impertinent lines of poetry . Finally , the difference between these two poets of morality surfaces in their choice of topics . For example , al-Motanabbi pays more heed to courage and valour than Sa'di , while Sa'di's interest in courtesy and humbleness is in contrast with al-Motanabbi lukewarm attention to these issues .
Moreover , unlike Sa'di , al-Motanabbi never deals with such issues as fruguality , farness , arrogance , and selfishness .

Key words: wise words , al-Motanabbi , Sa'di , personality and morality , comparative study

The Aesthetics of the Morphological , Syntactic and Metrical Terms in Abul Ala al-Múarri's *Luzumiyat*

Mahdi Masbuq , Assistant Professor, Bu ‘Alī-e Sīnā University
Ali Bager Taherinia , Associate Professor, Bu ‘Alī-e Sīnā University
Mahdi Torkashvabd , MA student of Arabic language and literature

Abstract
Following the Flourishing of the "translation movement" during Abasid period , there was a rise in the use of scientific terms in poetry . Poets such as al-Motanabbi , Abu Tammam , al-Múarri and Abul Fath al-Basti used scientific expressions in their poetry because of their acquaintance with scientific Fields . As al-Múarri enjoyed vost knowledge of various scientific fields , he generously used many terms from those fields in his work especially in his *Luzumiyat* (*Unnecessary Necessities*) . An upsurge in the use of these terms met the miyed reaction of the critics and scholars . Some lauded this Practice ; some expressed their disapproval . However , it seems the critics have failed to consider the aesthetic aspedts of these terms and expressions in Múarri's poetry . Obviously , investigation into these expreosions and communicative signs reveals the poet's ideas . Moreover , it shows the depth of his familiarity with scientific domains and richness of his poetry . The present article embarks on or investigation into the use of syntactic ; morphological and metrical terms by this poet , a task which he accomplished in a subtle and artistic way . It is dUe to this subtlety that understandiy his intended meaning takes the reader much reflection and contemplation on these terms in the *Luzumiyat* .

Key words : Múarri , terms , poetry , morphology , dyntax , meter

Lexical Alternation of Subjective , objective and Infinitive Forms

Malik Yahya , Assistant Professor, Tishrīn University

Abstract

This article attempts to describe lexical alterations which occur in Arabic poetry and prose and in the Holy Qurán and are common in Arabic language . Sometimes , a morphological item takes up the syntactic and semantic features of another morphological formation . The present article explores the alternations which occurs across subjective , objective and infinitive derivatives , using many examples . It deals with following cases :

a. subjective nouns for infinitive meanings
b. infinitives as subjective nouns
c. infinitives taking the formal features of simple adjectives or emphatic adjectives
d. objective nouns for infinitives meanings

The article conclude that alternation plays an important role in the extension of the usage of morphological formations and hence contributes to the expression of secondary meanings . This grammatical process produces Various meanings and operates on different kinds of mechanisms .

Key words : lexical alternation alternation of derivatives , infinitive , morphology

Lam and *Lamma* and their uses in the Holy Qurán

Younis Ali Younis , Tishrīn University Instructor

Abstract

This article enquires in to the uses of *lam*(not) and *lamma* (not yet) in the Holy Qurán . It does so by delving in to the meanings of *lam* and *lamma* and their different types and uses in the Qurán , providing the views of the scholors about their grammatical effects , describing the syntactic position of the sentences negativized by *lam* and *lamma* and giving the counts for differential positions of *lam* and *lamma* in the Holy Qurán . The reader will become familiar with different types of *lam* and *lamma* and their uses . In this article , we deal with all issues arising for *lam* and *lamma* in the Holy Qurán , describing the methodology used by scholors of syntax and Quránic interpreters sometimes agree and sometimes disagree on these issues .

Key words : Jazm , *lam* and *lamma , use and usage*

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	،	،
ب	b	b
پ	-	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	-	č
ح	ḥ	ḥ
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	-	ǐ
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ṭ	ṭ
ظ	ẓ	ẓ
ع	،	،
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـــِـ	i	e
ـــَـ	a	a
ـــُـ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

نلفت نظر الكتّاب المحترمين أن يكتبوا أسماءهم بشكل معروف ومقبول عند الجميع ومن البديهي أن تكتب الحروف الأولى للأعلام بأشكالها الكبيرة.

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ‘Askarī
Co-editors-in Chief: Dr. Maḥmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.
Assistant Editor: Dr. Eḥsān-e Esmā’īlī Ṭāherī
Academic Consultant: Dr. Āẕartāsh-e Āẕarnūsh
Arabic Abstracts Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī

Executive Support: Mohammad- Mahdī-e Qods
Technical Support: Mehrdād-e Āzād
Printing and Binding: Semnān University

Address: The Office of Studies on Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān
Phone: 0098 231 3354139

Tishreen University

Semnan University

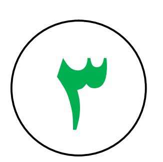
Table of Contents

Research Journal of
Semnan University (Iran, 1389) Tishreen University (Suria, 2010)
Volume 1,Summer , Issue 2

جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها



ردمد: ٩٠٢٣-

مجلّة فصليّة محكّمة تصدر عن جامعتي:

سمـــنان ــ إيـــران **تشرين ــ سورية**

السنة الأولى، العدد الثالث، خريف ١٣٨٩/٢٠١٠

دراسات في اللّغة العربية و آدابها

مجلة فصليّة علميّة محكّمة

صاحب الإمتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير الداخلي: الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

منقح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقح الملخّصات الإنكليزيّة: الدكتور هادي فرجامي

الخبير التنفيذی: السيد روح الله الحسينی الطاهري

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

البريد الإلكتروني: Lasem@Semnan.ac.ir

دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها

مجلة علميّة محكّمة، تصدرها جامعتا

سمنان و تشرين، في إيران و سوريا

السنة الأولى، العدد الثالث

خريف ١٣٨٩/ ٢٠١٠

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقّم بـــ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـــ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي **(ISC)** التابعة لوزارة العلوم الإيرانيّة يتمّ عرض مجلة « **دراسات في اللغة العربية وآدابها** » العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ این نشریه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـش مجله ی علمی پژوهشی «**دراسات في اللغة العربية وآدابها**» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام **(ISC)** نمایه سازی شده است.

شروط النشر في مجلّة *دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*

مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١ـ يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢ـ يرتّب النصّ على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

ت) نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤ـ تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حده ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً:** اسم الكاتب بالترتيب العادّي تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥ـ تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦ـ يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧ـ يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨ـ ترسل البحوث بواسطة البريد الالكترونى للمجلة حصراً على ان تتمتع بالمواسفات التالية: غياث الصفحات A4، القلم Simplified Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠ـ في حال قبول البحث للنشر في مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١ـ يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢ـ الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسئوليّة المعلومات الواردة فى مقالاتهم من الناحييتين العلمية و الحقوقية.

١٣ـ ترسل المراسلات والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، مكتب المجلة، الدكتور محمود خورسندي.

٠٢٣١٣٣٥٤١٣٩ ـ Lasem@Semnan.ac.ir

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب، ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

اللغة العربية لغة حيّة متكاملة تدين إليها الثقافة الإسلامية وحضارتها مدى الأعصار والقرون الماضية في تبيين القيم الإنسانية. وقد كان القرآن الكـــريم آخر معجزة سماويّة، أعظم ما أهدته العربيّة إلى البشريّة.

إنّ البحث في تاريخ الأدبين العربي والفارسي ونصوصهما النثريّة والشعريّة ودراسة ما فيهما من العلوم والفنون القديمة والحديثة تكسبنا المهارات الضرورية لتنمية مستوى التعامل بين الشعوب الإسلاميّه.

هذا وبناء على الرغبة المتبادلة بين جامعة سمنان وجامعة تشرين في توسيع العلاقات الثقافيّة والعلميّة، تمّ الاتّفاق بين الجامعتين لنشر مجلّة علميّة مشتركة بعنوان: ***دراسات في اللغة العربيّة وآدابها*** تهدف إلى نشر الأبحاث والدراسات الأدبيّة واللغويّة الّتي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربيّة والفارسيّة عبر العصور وتسليط الأضواء على المثاقفة الّتي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلّة الأبحاث النقديّة المتعلّقة باللغة العربيّة وآدابها صرفاً ونحواً وبلاغةً، إلى جانب الدراسات المقارنة بين العربيّة والفارسيّة. ويتمّ النشر طبعاً بعد تحكيم علمي دقيق حسب المعايير العلميّة والمواصفات الفنّيّة.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن القائمين على المجلّة في إيران وسوريا يطمحون في رفع مستوى المقالات علميّاً ومنهجيّاً. فالمطلوب من المؤلفين والمنقّحين والحكّام التركيز على الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعايير العلميّة والمنهجيّة في أبحاثهم.

فهرس المقالات

سنية صالح: موقع الشعر ودلالة الاختلاف

الدكتورة لطفية إبراهيم برهم*

الملخص

يتخذ هذا البحث من شعر"سنية صالح" متناً له، يشتغل عليـــه؛ ليحـــدّد موقـــع الشـــعر ودلالـــة الاختلاف، التي لا تتأتى من خروج التجربة الشعرية للشاعرة مع حركة الحداثة الشعرية العربية علـــى نظرية عمود الشعر العربي، بل تتأتى من خروجها على قيم الحداثة الشعرية العربية نفســـها خروجـــاً نرصده عبر محورين هما: المغايرة والاختلاف، وتخطي الخطاب الإيديولوجي، وهما محـــوران يجسّـــدان الصوت الشعري الخاص لـــ"سنية صالح".

كلمات مفتاحية: موقع الشعر، المغايرة والاختلاف، التفرد.

المقدمة

تنتمي تجربة الشاعرة" سنية صالح"، منذ بداية الستينيات، إلى حركة الحداثة الشعرية العربية، الـــتي تجاوزت نظرية عمود الشعر العربي، وأسّست مفهوماً جديداً للكتابة الشعرية، يتجاوز تحديـــد الشـــعر بالوزن؛ لأنه تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر، ويرتبط بالنظم لا بالشعر؛ ذلـــك لأن كـــلّ كلام موزون ليس شعراً بالضرورة، ولأن كلّ نثر ليس خالياً، بالضرورة، من الشعر. فالشـــعر مهمـــا تخلّص من القيود الشكلية والأوزان يبقى شعراً، والنثر مهما حفل بخصائص شعرية يبقى نثراً؛ لوجـــود فروق أساسية بين الشعر والنثر[١].

"سنية صالح" من الجيل الثاني من شعراء قصيدة النثر؛ الجيل الذي ظُلِمَ في الخطاب النقدي العـــربي الحديث مرتين: مرة عبر الإصرار على أنه الجيل الثاني المتأثر حكماً بمَنْ سبقه تأثراً يوقفـــه دون مرتبـــة الجيل الأول قطعاً، ومرة ثانية حين وافقتْ رؤية أغلبية قصائده رؤية روّاد حركة الحداثة الشعرية العربية الحديثة، وهو ظلم طال الشاعرة" سنية" مع أنها لم تنحدر من سلالة شعرية، أو تيار شعري مقنّن، بـــل خرجت على نسق الحداثة الشعرية العربية نفسه، الذي تنتمي إليه.

---

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ٨٩/٥/٣٠ تاريخ القبول: ٨٩/٨/١٥

١ ينظر: - أدونيس *مقدمة للشعر العربي* ص١١٢.

- أدونيس *زمن الشعر* ص١٦.

أهمية البحث والهدف منه: تتأتّى أهمية البحث من أنّه ينطلق من النصّ الشعري، الذي لا ينفصل عن سياقيه: التاريخي والاجتماعي؛ ليضيء تجربة شعرية مهمة لم تأخذ حقّها في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر.

أما الهدف منه فيتجلى في تحديد موقع الظاهرة المدروسة في حركة التجربة الشعرية العربية الحديثة.

منهج البحث: يعتمد البحث على البنيوية التكوينية بوصفها رؤية نقدية، تبدأ بقراءة لغوية، تفكك النص؛ لتصل إلى الأجزاء والوحدات المكوّنة له، وبخاصة الأكثر دلالة، ثم دمج هذه البنية الجزئية في بنية أكثر اتساعاً من الأولى بوساطة التركيب، تمهيداً للانتقال إلى البعدين التاريخي والاجتماعي للنص؛ أي البعد الثقافي الذي أُنتج فيه، وكشف النواة الحقيقية له؛ أي الرؤيا؛ وبذلك تنطلق هذه الدراسة من النص بوصفه بنية لغوية تحيل على السياقين التاريخي والاجتماعي للظاهرة المدروسة.

المغايرة والاختلاف:

انطلاقاً من أن التفرّد الأدبي لعمل ما لا يكمن في خضوعه لنموذج معدّ سلفاً، بل على العكس من ذلك يكمن في الاختلاف الدائم، الذي يطرحه بوصفه خصوصية[١]، فإننا نجد أن الشاعرة قد حقّقت هذا التفرّد منذ بدايات تجربتها الشعرية عندما نالت جائزة (النهار) لأفضل قصيدة عام ١٩٦١م عن قصيدتها (جسد السماء) بتوقيع لجنة الحكم المكوّنة من خمسة شعراء هم: شوقي أبي شقرا، وصلاح ستيتية، وفؤاد رفقة، وأدونيس، وأنسي الحاج المشرف على القسم الأدبي في جريدة (النهار) آنذاك[٢]، وهم أقطاب الحركة الشعرية العربية الحديثة، تقول الشاعرة في القصيدة:

لا صوتَ لي ولا أغاني
خلعتُ صوتي على وطن الرياح والشجر
الظلال أكثر تعانقاً من الأهداب
وما من أغنيةٍ تضيء ظلماتِ الأعماق
لكن الأصداءَ تدُقّ صدر الليل
فأنامُ في صدري

* * *

١ فانسان جوف رولان *بارت والأدب* ص٤٣.

٢ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص١١.

وحيدة رجعتُ وبلا صوت...
"عشرونَ والهواجسُ تثقبُ جدرانَ العروق
عشرون تنتحبُ عند أعتاب الحناجر
عشرون نمخرُ الأرض
نذهب في نسغ الشجر
وما من قصيدة تأتي،
عشرون سنة نشربُ الريح
نقيمُ في جذور الحنين
وما من قصيدة تأتي.
بين التوهج والانطفاء تركنا رؤوسنا
فوق حقول الصبّير والجلبان
مرّت شفاهُنا، وما من كلمةٍ تُقال،
على الأرض البَوارِ سفحْنا مياهَ العروق
وما نبتت لنا القصائد
ما من كلمة تشعل الحرائق، تطفئ الحرائق
أطفئوا الشموعَ لتولد الظلمةُ بارتياح
ذَهَبُ النهار لا يدفئ أوهامَ الجنون
....".[١]

هذا الفوز دالّ، تنضوي مدلولاته تحت عنوان الاختلاف، الذي يحقق للشاعرة الباحثة عن صوتها الخاص خصوصية وتفرّداً، وهو اختلاف يمكننا أن نتلمّس دلالاته العامة في البؤرة الدلالية للدوالّ الآتية: لا صوتَ لي، خلعتُ صوتي، ما من أغنية، المكررة مرتين...، بلا صوت...، ما من قصيدة تأتي...، ما من كلمة تُقال...، كما يمكننا أن نتلمس دلالاته العامة في قول" خالدة سعيد" الآتي: (لقد كانت هذه القصيدة علامة على مجيء سنية من خارج الموروثات، ومن خارج المألوف، وأيضاً من

١ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص ٣١ - ٣٣.

خارج التيارات الجديدة التي كانت تصارع للصمود)[1] مع انتمائها إليها، فكيف تحقّق خروج "ســـنية" على الموروثات، وعلى التيارات الجديدة في الوقت نفسه؟

الصوت الشعري الخاص: بدأت" سنية صالح" كتابة الشعر في الخلف ممّا صنعته ظــاهرة الشــعراء التموزيين[2]، وعلى مسافة متباعدة منهم؛ إذ خرجت بلغتها نحو الضفة الأكثر التصاقاً بتجريد الصـــوت الشعري من معطيات يفرضها الانتماء إلى الجماعة الشعرية، فهي ابنة الظاهرة، لكنها اختارت الافتراق عن العلاقة الأبوية للشعر؛ للخروج على الخيار الدارج آنذاك بين طريقين: الانبعاث، أو الاجتثـــاث. فهي لم تكن معنية بهما، بل كانت معنية بـــ(أنا)"سنية" القاطنة في المسالك الخفية؛ لتضعنا أمام نـــصّ يحفر مجرًى مغايراً، ويؤسس بنية مختلفة، هي بنية التأسيس والمواجهة: تأسيس نصّ ينفلت من التطـــابق مع أصوات شعراء الجيل الأول، وخلفيات وجدانهم، ويحمل صوت" سنية" الخاص، الباحث عن كلمة تشعل الحرائق، تطفئ الحرائق؛ الصوت الشعري الخاص المنبثق من فيض عوالم داخلية، سائراً في اتجـــاه الحدس، والاستبطان، والحلم، مؤكداً الذات، محقّقاً الفرادة، تقول:

وها أنا أتدحرج كالحصى إلى القاع
فليكنِ الليلُ آخرَ المطاف[3].

إنّ تأكيد الذات يرافقه تحوّل في الفهم والرؤيا وفي البناء، وهو تحوّل يفتح في النصّ الشعري آفاقـــاً جديدة لأسئلة جديدة ومغايرة؛ ليصبح هذا النصّ نصّ مساءلة، وتحوّل، ومغايرة؛ إنها أســـئلة تخـــصّ الذات في صراعها مع ذاتها الأخرى: **الذات التوأم**[4]؛ هذه الذات التي تتحـــوّل إلى كثـــرة، وتمتلـــئ بنقيضها، كما تتحوّل بفعل هذه الكثرة، وهذا الامتلاء إلى بنية معقّدة متشعّبة؛ بنية شعب تكون الذات التوأم أسطورته، تقول في قصيدة بعنوان (تخرجين من أسوار الجسد):

يا ابنتي[5]

---

١ المصدر السابق ص١٢.

٢ تسمية أطلقها "جبرا إبراهيم جبرا" على مجموعة الشعراء الذين يحفل شعرهم بالإشارات إلى أساطير تموز، وأدونيس، وفينيق... إلخ، والتي ترمز بها إلى انبعاث الإنسان والمجتمع والحضارة، وهؤلاء الشعراء هم: السياب، وأدونيس، ويوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا.

ينظر: كمال خير بك *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر* ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف ص٤٦.

٣ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٣٥.

٤ المصدر السابق ص٢٤٧.

٥ هكذا وردت في الديوان.

كنتُ وحيدةً فتجزّأْتُ

وبقيتُ أتجزّأ

حتى خلقتُ شعباً أنتِ أسطورته[١].

إنها ذات متشظية، متكثّرة، ممتلئة بنقائضها، وقرائنها؛ ذات مركَّبة، ليس التعبير بضمير الـ" أنـا" المتكلم أو بضمير المخاطب إلا أحد أقنعتها، خلفها تتخفّى تلك الكثرة وذلك التعدّد والتشظي:

أمن أجل هذا الظلام جئتِ؟

أمن أجل هذه الآلام وُلدتِ؟

سيمتصُّك الليل شيئاً.. فشيئاً،

وعندما يتآلفُ جسدُك مع التراب،

نستطيع أن نتحاور دون أن يلتفت أحدنا إلى الآخر

أستطيع أن أسمع حتى كلامك المخبأ في القلب

يا أمي،

.........[٢].

تخرج" سنية" من ذاتها أماً تتشابك بابنتها، وتمتزج بها، لا تحتمي من الموت قدر ما تحمي ابنتها من آثاره، تقول:

وينادي منادٍ على الموتِ فأتقدّم

ولكنني أخرج من ثقوبه العليا كما دخلت

ممتلكةً قصدي وغايتي،

من أجلك يا ابنتيّ[٣]

لكن أوقيانوس الحرمان بيننا[٤].

إن هذا الصوت المتعدّد المتفرّد: أمّ لها والدة، ولها ابنة[١]، أسهم في التركيز على الصوت الشخصي؛ ذلك لأن الشاعرة قد دخلت في عالم داخليّ، يخصّها ولا يخصّها وحدها في الوقت نفسه؛ لذلك لم

---

١ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٢٦٢.

٢ المصدر السابق ص١٩٧.

٣ هكذا وردت في الديوان.

٤ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٢٤٥.

تكن جرعة الأنوثة متساوية الانتشار في متن قصائدها، مما أضفى نوعاً من التنوّع على هذا الصـــوت، فبعض قصائدها تحجُب الأنوثة، وتنطِق بصوت ما بين مترلتين: الذكورة والأنوثة، ويمكننـــا أن نمثّـــل لذلك بقصيدة (أيها الخدّاع ياجسدي) من ديوان (ذكر الورد)، أو بقصيدة (الزمن الآتي من قلبك) من ديوان قصائد؛ إذ تقول:

عندما يُثقلُ الهمُّ قلبي وأسير في طرقات
الوطن،
أشعُرُ كأنني أعبُره من المجاري،
فزمني يتناسل هناك[٢].

وبعضها الآخر تتقدّم فيه الأنوثة بشفافية لا ابتذال فيها؛ إذ لا يحضر جسد الأنثى وحيداً مغوياً، بل يرافقه جسد الحبيب، وخلفية المشهد عالم عربي، نعرفه من ضيقه، المجسّد بضيق الزمان، مع أن جســـد المحبين أضيق منه، وهو ضيق لا ينفصل عن السياقات الخارجية، كما نجد في قصيدة (فصل الحبّ) مـــن ديوان (الزمان الضيق)؛ إذ تقول:

إطوني كما تطوي أوراقَ الشعر
كما تطوي الفراشاتُ ذكرياتها
من أجل سفر طويل
وارحلْ إلى قمم البحار
حيث يكون الحبّ والبكاء مقدَّسين
.....
فالزمان ضيّق، وأضيق منه
جسدُ المحبّين[٣].

وتتبلور بؤرة الاختلاف أكثر بخروج شعر" سنية" على الشعر النسائي الذي كان سائداً في تلـــك الفترة؛ لأنه لا ينتسب إلى شعر النساء؛ لا إلى أناقته المرهفة، وما غلب عليه من العذوبـــة واللطـــف أو الدعابة، ولا إلى خصوصية أحزانه وحالاته أو خصوصية ثورته ولا خصوصية ذكائه وملحه، وهي جميعها

١ ينظر: سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص ٢٥٣ - ٢٦٣.
٢ المصدر السابق ص١٥٢.
٣ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٣٦ - ٣٨.

سمات لها، بالتأكيد، دعائمها، ولها جماليتها ووزنها[١]، كما أنه لا ينتسب إلى تجسيد عــذاب المــرأة في مجتمع ذكوري، كما نجد في شعر الشاعرات المعاصرات لها، ومنهن على سبيل الذكر لا الحصر: فاطمة حدّاد (١٩١٧ ــ ٢٠٠٠م)، وعزيزة هــارون (١٩٢٣ ــ ١٩٨٦م)، وهنــد هــارون (١٩٢٧ ــ ١٩٩٦م)[٢]...؛ ذلك لأن سنية (١٩٣٥ ــ ١٩٨٥م) لا تريد أن تطرب الرجال أو النساء بشعرها، بل تريد أن تربكهم، أن تضعهم في الإشكال، أن تصدِم سكوهم، إنها ضدّ" تركيبة المجتمــع" في معظــم معتقداته وسلوكه، ولا سيما في رؤيته وتصوّراته المتعلقة بالحبّ، فكيف سيطرب شــعرها الآخــرين، إذن، وهو شعر مغايرة واختلاف؟، شعر لا يشبه أحداً، جديد، وليس منضوياً في تيار، له خصوصــيته، يرى نفسه مسؤولاً عن فضح الدمار الذي خلّفته البشرية منذ أن استبدت بالتاريخ، وسلمت صــياغته قسراً وإرغاماً للسلطة الأبوية، منذ أن استبدت بالمرأة وجعلتها مجرد موضــوع للرغبــة، والســحل، والإقصاء، والتهميش..، تقول في قصيدة بعنوان (الذاكرة الأخيرة):

يا ابنتي[٣]،
إن تاريخ المذابح وأجسادَ النساء،
مسيرةَ العبيد الفاشلة،
الأعناقَ المحنيةَ أمام الطغاة والجلادين
جميعُها تمنعني من الاقتراب
وتدور بي عجلاتٌ كعجلات الطواحين المائية
ولا أقوى على الاقتراب
فمن أين تجيء المسافات
وأنت في قلبي،
....[٤]

إنه ثأر من تلك القيم التي وضعت المرأةُ التاريخية نفسَها حارسةً لها، وسحقتها البشرية متواطئة بهذا التحول الخطير الذي أصاب المجتمعات البشرية، عندما انتقلت تعسفياً من صياغة المــرأة إلى صــياغة

١ ينظر: المصدر السابق ص١٦.

٢ ينظر: لطفية برهم *اتجاهات الشعر الحديث في سورية* ص٢١٣-٢١٨، ٢٦٥-٢٧٢، ٣٨٥-٣٩٠.

٣ هكذا وردت في الديوان.

٤ لطفية برهم *اتجاهات الشعر الحديث في سورية* ص ٢٤٥-٢٤٦.

الرجل[١]، وهو أيضاً إدانة لتكلّس الثقافة وجمودها، ومحاولة لكسر القشرة الثقافية الأخلاقيـــة؛ لـــذلك يشعر قارئ شعرها بأنه يقرأ شعراً، إنما من الجهة الأخرى، من جهة الأنوثة، ويشعر بأنـــه ينظـــر إلى العالم، إنما بوصفه أنثى، تقول في قصيدة بعنوان (العاشق الوبال):

ــ حذار أيها العشّاق وإلا تجزّأتُ
أنا المرأة المتعدّدة
خُلِقْتُ من أجل الطّراد العظيم
من نسل عاشقات منهزمات[٢].

إن شعرها شعر لحزن متوحش، ينبجس من الجوهر الأنثوي الخالق، المطعـــون، المســـحوق عـــبر التاريخ، تقول في قصيدة بعنوان: (ملايين الأرواح خارج غطائها):

تطؤنا نعالُ الذكورة ونحن ممزّقات
فأيّ سيّدة ترفع الحطام؟[٣]

إنه شعر يجسّد الإنسانية المسحوقة؛ وذلك لأن الشاعرة تصل آلامها بالمشهد التاريخي لآلام النســـاء العاشقات المنهزمات، تبني المشهد الهائل للجسد الأنثوي في مصارعه، وتحولاته، ومعجزاته فتصل نـــبرة الاعتراف أوجها في بعض التجليات، وتعبر" سنية" بلسان الأنثى المضطهدة، التي تجد في الشعر مـــلاذاً للتعبير عن تاريخ طويل من القمع والإقصاء عبر سفر موجع من قطب الجسد إلى قطب الروح، تقـــول في قصيدة بعنوان (أغنية زنجية):

أشمُّ رائحةَ احتراقي
آتيةً من غابةِ الموت
آتيةً تهدِرُ على الدروب
وأنا وحدي الضحية[٤].

إنها ضحية تلاحقها رؤيا الموت؛ لتشكل أرضية متحركة لمتن التجربة الشعرية كلـــها، تقـــول في قصيدة (الموت القاطع)، معبّرة عن مأزقها بوصفها ضحية أزلية:

---

١ ينظر: خضر الآغا *سنية صالح: الشعر من الجهة الأخرى* مجلة فكر ص١١٦.

٢ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٢٦٩.

٣ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٢٨٦.

٤ المصدر السابق ص٥٢.

يا موت،

يا مَنْ تنتظرني على الأبواب

حاملاً سيفك القاطع،

اتبعني.. اتبعني..

أنا الضحية التي تقتفي أثرك.

يا موت،

يا مَنْ رافقني في الليالي الطويلة

هادئاً كقمر،

مؤنساً كصديق.

أية أسرار تنقلها بعينيك؟

هو ذا صليل حزنك يستوطن قلبي،

والصدف تتفتّح كالجراح في جسدي الطفل

تخطُّ بناظريك أحراجي الوردية

واهدأ على السرير الشاحب

حيث الجنون والانتظار

جناحاه الأغبران[1].

يظهر صوت الشاعرة هنا واضحاً، مقاوماً للموت، ومتحدياً له، بهذا الإبداع الشعري، الذي يعدّ المحاولة الوحيدة لتحدي الفناء أو التحايل عليه، إنه ذاتها التي لن يمسَّها الموت؛ ذاتها المتصدعة التي تُعدّ رَحِمَ السؤال الشعري، بوصفه سؤالاً وجودياً يتورّط فيه الشعر وعلاقة الشاعرة بالإنسان والأشياء؛ أي علاقتها بالعالم الخارجي؛ وبذلك تجسّد الصور الشعرية طعم المرارة، والملوحة تعبيراً عن عالمها الداخلي الغريب، ووطأة معاناتها الوجودية الضاغطة، تقول:

ألفُ حصانٍ يصهلُ في دمي

أتدرّعُ بموتي

أرضعُ جوعَ الذئاب

أمتطي شعرَ الريح

١ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص ١١٨-١١٩.

ألبسُ الليل...[١].

تحفر الشاعرة في عالم غائر، وغامض، وسرّي، وتكتبه بحساسية شعرية مختلفة تمنح شعرها هذه القدرة الفائقة على أخذ قارئه إلى عزلة لا تضاهى، وكآبة واخزة، وبكاء نشيجي، ووضعه في قلب المستقبل؛ لأن" سنية" تكتب للمستقبل؛ لذا تبدو قصائدها وسط اللطخ الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تغطي الوطن العربي بيضاء ناصعة مثل ثياب الراهبات، كما يرى" محمد الماغوط" في حوار معها نشرته مجلة (مواقف) في عام ١٩٧٠[٢].

تخطي الخطاب الإيديولوجي

لقد كان تخطي الخطاب الإيديولوجي السائد في الستينيات دالاً مهماً على خروج الشاعرة على نسق قيم الفحولة؛ إذ ذهب بعض الشعراء في تلك الفترة إلى الإيديولوجيات، وأفكار الثورات؛ ليجعلوا نقلها من مهامّ الشعر، طارحين أنفسهم بوصفهم شعراء رؤيا، (والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها)[٣]، علماً أن هذه الرؤيا لا تتحقق إلا بوصفها خواطرَ ترد على القلب وأحوالاً تُتصوّر في الوهم؛ لذا تمكّن المبدع من أنْ يتعمّق في بواطنه، ويحلّل نفسه[٤]. إنها مفهوم "جوّاني"، ذو صلة بالإشراق؛ لتكوّن المعنى داخل القلب وانبثاقه إشراقياً، كما يرى "ابن عربي" الذي يشبهها بالرحم الذي يحمل عبء المعنى[٥].

لكن بعض شعراء الإيديولوجيا حوّلوا هذا المفهوم وجعلوه" برانياً" خارجياً، يدور في فلك الإيديولوجيات الصاعدة آنذاك، ونقلوه إلى الشعر على أنه شعر حديث، فظهرت قضايا أدبية وفنية كبيرة، مثل: قضية الفنّ للحياة، والالتزام، والإلزام، والواقعية في الأدب والفنّ، وتفضيل الأدب أو الفنّ القائد على الأدب أو الفنّ الصدى...إلخ[٦].

---

١ المصدر السابق ص ٥٦.

٢ ينظر: سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٤٨١.

٣ أدونيس *زمن الشعر* ص٩.

٤ ينظر: عبد المنعم الحفني *الموسوعة الصوفية* ص١٠٠١-١٠٠٢.

٥ ينظر - خضر الآغا *سنية صالح: الشعر من الجهة الأخرى* ص١١٥.

- محمد جمال باروت *الشعر يكتب اسمه* ص٥٦.

٦ ينظر: محمد مندور *النقد والنقاد المعاصرون* ص٢٢٨-٢٣٨.

أما" سنية صالح": الشاعرة المعاصرة لهؤلاء الشعراء فقد أتت من الاتجاه المعاكس، متجاوزةً عَـرْض الإيديولوجيات التبشيرية، راصدةً العالم المتساقط؛ لأنها، بدلاً من أن ترى الناس بوصفهم" جماهير" و" شعباً"، رأت الإنسان الفرد يوالي انعزاله وتصدّعه وفقدان علاقته بالعالم، تقول:

بالصراخ العميق أعلن وحدتي
بالصراخ العميق أقول ما عذّبني
وأهجر مَنْ واساني[١].

وتقول في قصيدة بعنوان (غراب يطلب الغفران):

الليل منهك
والوحدة تضرب بوحشية[٢].

وبدلاً من أن ترى العالم بيقين إيديولوجي وتبشيري رأته بفقدان ثقة، وبريبة، وبتساؤلات شـديدة العمق، وشديدة الكآبة، مجسّدة الحزن والألم؛ إنها كآبة ذات تُنْصِتُ لتاريخها الشخصي، وهو تـاريخ خدوش وانكسارات، وخرائب، أو بالأحرى تاريخ مشنوق" بحبال الأفـق"، موصـول بدوشـار، أو دوسارس: إله الشمس عند الأنباط في الوقت نفسه، تقول:

ها هي دوشارا تأتي لتطعم الأرواح الساقطة؛
هم يجهلون،
ولكن أنتِ والوطن تعلمان أن الهموم
والانكسارات دقّت مساميرَها الأخيرة
في الروح[٣].

فحزن الشاعرة حارّ، وصميمي، وخصب؛ لأنه يفجر سـكونيات ذاتها؛ سـكونيات يومها؛ سكونيات الحياة، إنها تجد نفسها إثر أيّ شيء جميل أكثر اتساعاً، كما تجد أن فضاء كونيـاً ينمـو في داخلها. الحزن -كما تقول- (شيء جميل وفعّال، يرقى إلى مرتبة الشعر. إنني لا أزال أنمو شـعرياً في حزني)[٤]، وهو نّمو يرتبط بالحرية: حرية الإبداع؛ لأن الكلمة في الحلم طريق إلى الحرية. هذه الحريـة،

---

١ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص١١٦.
٢ المصدر السابق ص٣٣٨.
٣ المصدر السابق ص١٥٣.
٤ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٤٨٥.

وهذا القول الطالع من عمق الحلم عناصر لرؤية العالم، أو لإعادة تشكيل صورته في وعي الشاعرة، التي تؤكد العلاقة الجدلية بين الذاتي والموضوعي، بين التطور الشعري وحركة السياق الاجتماعي تأكيداً يتيح للقصيدة ــ الحلم أن تعيد صياغة العالم صياغة ترتفع في سياقها الأحداث والعلائق الدنيوية إلى مراتب الحلم، الذي يسهم في جذب شيء ما من اللاوعي الفردي للقارئ؛ ليضعه في مدار الوعي الإنساني، واصلاً ذاته بالذات البشرية الكبرى[١]، تقول في قصيدة بعنوان (ثوب الهواء):

أعرف أنك لن تتركيني في حصار التجربة
وفي الطراد الصعب
والعواصف ذئاب في ليالي الجوع،
تبحث عن الرمم
في الجوف العميق لي، لك، للإنسان[٢].

تقول في حوار أجراه معها" غسان الشامي"، ونشر في العدد الثالث والخمسين من مجلة (فكر) اللبنانية: (الجذر الأوّل والأقوى لقصائدي ضارب في ذاتي، ويرتوي من خصوصياتي، ويربّى في مناخي الشخصي المفتوح على العالم...، يبدأ من ذاتي المتداخلة مع ذات ابنتيّ وزوجي وأمي وأختي خالدة، ثم تأتي ذات العالم. إنهم متعدّدو الصورة، متعدّدو الكشوف والمساحات والأبعاد، ثم تأتي الضغوط الأخرى التي تشملنا جميعاً أو على انفراد)[٣]. إنّ هذا القول يستحضر مركزية تصوّر الذات في خطاب" لوسيان غولدمان"، بوصفها كياناً اجتماعياً واعياً، يرتبط بشكل وثيق بالبنية المجتمعية؛ لذا تقع هذه الذات تحت التأثير الشامل للعالم، وتؤثّر فيه بدورها، وعن هذا التأثّر والتأثير تنتج العلاقة الديالكتيكية بين الذات ومحيطها، كما ينتج عنه تغيير لكليهما؛ ذلك لأن الذات في سعيها نحو التأثير في العالم وتحويله، تقوم كذلك بتغيير طبيعتها الخاصة، وتحوّلها تحوّلاً يجعلها مرتبطة بالواقع المعيش من جهة، ومرتبطة بالممكن من جهة ثانية؛ أي بإمكانيات موضوعية تطمح الذات إلى تحقيقها، وتجعل منها أنموذجاً لها؛ وبذلك تصهر الشاعرة في ذاتها خاصيتين: خاصية التأقلم مع المجتمع، وخاصية تخطيه؛ لأن الممكن بعد مركزي من أبعاد الذات للإنسان، الذي يحتضن في داخله، إضافة إلى المكوّن الواقعي، بعداً

١ ينظر: المصدر السابق ص ٢٢٧-٢٣٦.

٢ المصدر السابق ص٣٥٧.

٣ غسان الشامي *حوار مع الشاعرة سنية صالح"*، نقلاً عن ممدوح السكاف، الشاعرة الراحلة سنية صالح في (الزمان الضيق) مجلة (الموقف الأدبي).

آخر يتصل بطموحه وبسعيه الممتد نحو المثال، والمثال ليس في نهاية الأمر، سوى الشـــكل الموضـــوعي المشتق من الواقع نفسه، فلا وجود لمثال مفارِق؛ وبذلك تستنسخ الذات نفسها باســـتمرار، وتتوحـــد دائماً مع الممكن رغبة منها في تحقيق المطلق: التغلب على الطبيعة، وتجسيد مثال التحرر. فالذات، إذن، نسيج من الذوات الموحدة على صعيدي الوعي والعمل، إنها ذات فاعلة، جماعية[١]: ذات" سنية صالح"، وذات ابنتها، وزوجها، وأمها، وأختها" خالـــدة"، ثم تـــأتي ذات العـــالم، أو هـــي الـــــ" نحـــن" بتعبير"غولدمان"، وهي ذات فوق ـــ فردية تعد في العمق انصهاراً لمجموعة من الذوات التي تواجههـــا الظروف نفسها، وتلوح أمامها الاحتمالات الممثلة نفسها؛ لذا تعبّر الشاعرة -وبشـــكل موضـــوعي- بوصفها ذاتاً، تستطيع بفضل قدرتها الخاصة تصعيد طموحات المجموعة التي تنتمي إليها عن قيم فئتـــها وآمالها؛ أي عن رؤية العالم، علماً أن تصعيد طموحات المجموعة أو النحن ليس شيئاً آخـــر ســـوى" الوعي الممكن".

ويستحضر القول المذكور سابقاً، أيضاً، صوت الشاعرة نفسها، وصوت انخراطها بروح العصـــر، وأعمق أعماق الوجود الإنساني، مجسداً في شعرها الألم ـــ بوصفه انكسار الحلم ـــ في أفـــق إنســـاني شامل، إنه عَطَب يحمله العالم في وعيها، ويحمله جسدها بوصفه خطراً كامناً ودماراً مضـــمراً. إن الألم هو تصدّع الصورة التكوينية للعالم، هو رؤية المواكب الإنسانية المسحوقة، هو قلق الإحساس بالذات، والإحساس بارتجاج موقع الذات ومرتكزها وأفق حضورها:

أولئك المتمردون هم شهود شقائي،
بعد أن ضاع صوتي في صحراء الحرية،
أقوامٌ لا حصر لها تعسكر على أبواب الرّوح،
تقرّر حصتي اليومية من الحياة،
وهي تطعم كلابَها الضارية [٢].

تتجاوز الشاعرة، إذن، الإنصات إلى الآنيّ لمعطياتٍ وأحداثٍ يفسّر بها الشعراء الآخـــرون العـــالم ويؤولونه، محافظة على الشعريّ بوصفه خطاباً أو سياقاً جمالياً، الإنصات إليه، هو إنصاتٌ إلى ما ينفلت من السياسة من معرفة ومن أبعاد جمالية، محدثة نوعاً من" التحويل الباطني للأشـــياء"، ومِحَـــكّ هـــذا التحويل هو" أنا" الشاعرة، التي تحسّ مدى ارتطام الأشياء بذاتها، وما يخلّفـــه هـــذا الارتطـــام مـــن

---

١ ينظر: يوسف الأنطاكي *سوسيولوجيا الأدب: الآليات والخلفيات الإيبيستيمولوجية* ص ١٧٦-١٨٦.

٢ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص١٥٧.

ارتجاجات تحوّل رؤيتها وفهمها لذاتها وللعالم من حولها. فـ" أنا" الشاعرة، هنا، هي"أنا" جمع (وقد توهّجت بعذاب شخصي هو عذاب الجميع، كما يقول"خليل حاوي")[١]، تقول:

ـ من عالم الأسرار، من عالم الإدراك الخاطف

لانفعالات رائعة،

أرى كل شيء،

أرى العالم كلّه، وشيئاً أغربَ من العالم:

توازن لا واعٍ لحياتنا البائسة،

مع الخساره نئنّ كالأموات في سجوننا[٢].

العالم هنا انعكاس للقصيدة، أو انعكاس لـ" الأنا"، التي هي جمع، وليست" أنا" بمعناها المفرد الأعزل؛ وبذلك يكون النصّ الشعري هنا قائماً على المعرفة، منصتاً لنبض ذاته، التي هي مَرْبِد العالم وجوهر نزواته[٣]؛ أي إنه نصّ لا يركن لظرفية الوقائع، أو عَرَضيتها، بل يتقصّى جوهرها، وينصت إلى إيقاعاتها القصيّة، فهو نصّ، إذن، لا يعكس معطيات الواقع، بل يتجاوزها؛ لأن الشعر فتح، وليس انعكاساً، وهو خلق وليس رسماً، إنه (عملية عبور النار، اشتعال الجسد، والعقل، والمخيلة بحمّى الكشف. والبرق الذي يفاجئ الشاعر في أثناء ذلك لا يعنيه حدود ما يجري وأهدافه)[٤]، تقول:

من أين جاءت تلك الحشودُ اللانهائية وكيف

دخلت أعماقي خلسة،

إنهم الطامحون إلى تغيير العالم، وجعله

من لحم ودم. صفوف مشحونه بالكبرياء

أو التوسّل، شامخة كالعصيّ

أو زاحفة كالديدان. وأخذنا نجري مذعورين،

حتى تخفّ أقدامُنا وتعوم كالنفايات[٥].

---

١ ينظر: صلاح بو سريف *المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر* ص٥١-٥٣.

٢ سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٢٠٢.

٣ ينظر: صلاح بو سريف *المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر* ص٥٠-٥١.

٤ سنية صالح *الأعمال الشعرية الكاملة* ص١٤.

٥ المصدر السابق ص ٢٠٤- ٢٠٥.

"أنا" الشاعرة،" أنا" متألمة، متأملة، تزيح القناع عن الخواء الكوني، الذي يتغلغل في ثنايا الروح ويزيد البياض إبهاماً، خالقاً بذلك معرفته هو، بعالم يولد في النصّ وبه يوجد ويكون، لكنّ كونه أو وجوده ليس مطلقاً، وإنما هو منشبك مع سلسلة البنى الأخرى: التاريخية ـ الثقافية والنفسية ـ المنطقية الملازمة له؛ أي إنه يعيدنا لبنية ثقافية قبل أن يكون طريقاً قبْلية للكشف عن دلالته الاجتماعية ـ التاريخية، كما يرى" يوري لوتمان"[1].

ففي الوقت الذي يرى فيه الشعراء الآخرون أن القضايا الإيديولوجية أكثر أهمية وإلحاحاً من عذاب امرأة، ترى الشاعرة أن عذاب المرأة قضية من صلب الواقع، تنغرس فيه؛ لأن الشعر يبقى، مهما كان موضوعه، شعاعاً صغيراً يصل بين ظلامين: الشاعر والقارىء[2]؛ وبذلك تختلف مهمة الشعر لديها عن مهمة الشعر عند جماعة حركة الحداثة الشعرية العربية، التي ترى أن مهمته تغييرية، وتبشيرية، وخلاصية، تغيّر العالم في سياق رؤياها، وتعد بعالم أجمل؛ لأن الشاعر في رؤيتهم نبيّ، ومسيح، ومخلص، وراء، وحامل كلمة" بروميثيوس"، رابطين بذلك بين الشعر والنبوة[3].

أما الشاعرة فتطلب من الشعر أن يكون حلماً، وأن يقول الحلم؛ لأنه عاجز عن تغيير العالم، تقول في حوار مبكر إثر فوزها بجائزة النهار: (أنا أعجز من أن أغيّر العالم أو أجمّله أو أهدمه أو أبنيه...، أحسّ أنني كمن يتكلّم في الحلم. ماذا يؤثر في العالم الكلام في الحلم ؟ وباختصار ليس لي أيّ طموح من أيّ نوع كان. فقط أسترخي وأترك زحام العالم يتدافعني كشيء صغير جداً، ولا وجود له. إنما أحتفظ
لنفسي بحرية الحلم والثرثرة)[4].

فالشاعرة أكثر هشاشة من ادعاء القوة والنبوءة، وشعرها ليس إلا صوت الداخل العميق، صوت الهشاشة، صوت القلب لحظة استجابته للحبّ، وصوت الحبّ؛ إذ يرتطم بالقلوب، صوت اليأس الشخصي، وإطلاق النبوءة المبكرة عن ليل بدأ يزحف نحو الشاعرة بخطا واثقة، تقول في قصيدة بعنوان (الموت القاطع):

---

١ ينظر: محمد بنيس *الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها* ص٨٠.

٢ ينظر: سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٤٨٣.

٣ ينظر: - محمد جمال باروت *الشعر يكتب اسمه* ص ٥٨-٦٠، ص٧٦-٧٧ .
- سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص٤٥٨-٤٦٥.

٤ ينظر: سنية صالح *الأعمال الكاملة* ص١٣-١٤.

يا حبّ،

يا ليلاً شديد الظلام.

نجومك الضائعة

هي في قلبي[١].

وتقول في قصيدة بعنوان (الظلام):

ماذا يريدُ نهر الحبّ

والأنين؟

بعد أن أوقف جيادي بقوّة

حرابه

وأنا أكثر وحدة من امرئ

على أبواب الإعدام[٢].

فشعر"سنية صالح" ليس من الشعر الثائر، كما تمثّل في المعجم الشعري لتلك المرحلة التاريخيـــة، ولا من الشعر الثوري التعليمي، ولا من الشعر الذي يتخيّر إضاءة العالم بلمسات الجزئي اليــومي العــابر؛ لأنها تحاشت السراديب الفكرية، التي خنقت جيلين من الشعراء، إنه صوت نفسه، فعل وجود؛ فعــل نقي من النرجسية الطاغية في عصر الفحولة؛ عصر التهافت على الألقاب والنياشين الشعرية؛ وبــذلك تتجاوز الشاعرة التقليد بوصفه بنية ذهنية مترسخة في الذات؛ لتؤسس الشعري بوصفه فردياً يتزاح عن الجماعي لتحقيق جمالية مغايرة حقّقت للشاعرة التفرد والاختلاف.

الخاتمة

وهكذا نجد أن اختلاف شعر" سنية صالح" لا يتأتّى من خروجها مع حركة الحداثة الشعرية العربية على نظرية عمود الشعر العربي فحسب، بل يتأتّى، كذلك، من خروجها على قيم الحداثـــة نفســـها، مؤسسة بنية شعرية منبثقة من حرية الحلم، محرّرة فعل الكتابة من نسق الحداثة الشعرية العربية، مجسّدة نار التغيّر الجديدة، بتغيّر الذات، وتوافق تغيرها مع تغيّر العالم توافقاً أنتج نصاً جديداً مفارِقاً للمـــألوف

---

١ المصدر السابق ص١١٨.

٢ المصدر السابق ص١٠٨.

مفارَقة لغتها للغة للمعجم الشعري؛ لأنها لغة خاصة بـــ"سنية"؛ لغة حلم تنساب من اللاشعور، كاشفة عالماً، يظلّ –أبداً- في حاجة إلى الكشف، كما يقول"رينه شار"، مجسدة الشعر بالرؤيا.

هكذا يبدو شعر" سنية" أول ما يبدو تمرّداً على الأشكال والطرق الشعرية المألوفة: القديمة والحديثة، وتمرداً على الشعر النسائي، وتجاوزاً وتخطياً يسايران تخطي عصرنا الحاضر للبحث دائماً عما يســتمرّ، ويتواصل، ويتقاطع؛ وبذلك لا تشكل ظاهرة" سنية صالح" في مسار الشعر السوري الحـــديث حالـــة متفردة وخاصة فحسب، بل تبقى الحالة الأكثر نضجاً، لانتقال الصوت الشعري النسائي السوري من الصمت إلى بلاغة البيان، معلناً عن حالة شعرية مفارقة، عن فجر نسميه القصيدة: هو بلا شكّ" سنية صالح".

ويبقى السؤال المهم الذي يطرح نفسه بإلحاح وهو: هذا الصوت المتفرد، المختلف، الذي فـــرض نفسه مخترقاً تقاليد فنية سائدة باعتراف كبار الشعر العربي الحديث لِمَ لَمْ يأخذ مداه؟ لِمَ أُهمل وهُمّش بعيداً عن تجربة الستينيات؟ لَمَ بقيت أسئلة نصوصه الشعرية، المختلفة هي الأخرى، من دون إجابـــة؟ ألأنها سلكت إلى المتلقي طرقاً لم يألفها أم لأنها تخاطب طبقات حسّ لم تكن قد تحرّكت بعد ؟

فـــ"سنية"، كما يقول"محمد الماغوط": (شاعرة كبيرة، لم تأخذ حقّها نقدياً، ربما أذاها اسمي، فقـــد طغى على حضورها، كانت شاعرة كبيرة في وطن صغير).

المصادر والمراجع

١- الآغا خضر"سنية صالح: الشعر من الجهة الأخرى" مجلة فكر ٢٠٠٩ كانون الأول تشرين٢ ع ١٠٧.

٢- أدونيس زمن الشعر ط٢ بيروت لبنان: دار العودة ١٩٧٨م.

٣- أدونيس مقدمة للشعر العربي ط٣ بيروت لبنان: دار العودة ١٩٧٩م.

٤- الأنطاكي يوسف *سوسيولوجيا الأدب: الآليات و الخلفيات الإيبيستيمولوجية* تقديم: د. محمد حافظ دياب ط١ القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع ٢٠٠٩م.

٥- باروت محمد جمال *الشعر يكتب اسمه* دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٨١.

٦- برهم لطفية *اتجاهات الشعر الحديث في سورية* ط١ عمان الأردن: منشورات أمانة عمان الكبرى ٢٠٠٢م.

٧- بنيس محمد *الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها* ط١ الدار البيضاء المغرب: دار توبقال

١٩٩١م.

٨- بوسريف صلاح *المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر* ط١ الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٩٨م.

٩- جوف فانسان *رولان بارت والأدب* ترجمة: محمد سويرتي ط١ الدار البيضاء المغرب: أفريقيا الشرق ١٩٩٤م.

١٠- الحفني عبد المنعم *الموسوعة الصوفية* ط٥ القاهرة: مكتبة مدبولي ٢٠٠٦م.

١١- خير بك كمال *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر* ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف ط٢ بيروت لبنان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٦م.

١٢- السكاف، ممدوح. الشاعرة الراحلة سنية صالح في(الزمان الضيق) مجلة الموقف الأدبي العدد ٤٢٥ السنة الخامسة والثلاثون أيلول ٢٠٠٦.

١٣- صالح سنية *الأعمال الكاملة* دمشق: منشورات وزارة الثقافة ٢٠٠٦م.

١٤- مندور محمد *النقد والنقاد المعاصرون* القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، د.ت.

أسس نحوية و لغوية في التفكير البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني

الدكتور ابتسام أحمد حمدان*

الملخص

امتاز عبد القاهر الجرجاني بدقة الروية وصواب المنهج، مما ساعده على تناول قضية الإعجاز القرآني من خلال بحثه في النظم، بعد أن استقطب جميع جوانبه ليصبح نظرية لا تزال الدراسات تؤكد صحتها على مرّ العصور.

و لم يكن له ذلك إلا لأنه امتلك خبرةً لغويةً نحويةً قائمةً على رؤيةٍصائبة لقضايا لا تزال موضع بحث، فكانت هذه الخبرة أساساً سليماً، مهّد لمنهج سليم، مكّنه من التوصل إلى أعظم النتائج.

و في هذا البحث نحاول أن نعرض مواقفه من أهم هذه القضايا، التي قام على أساسها تفكيرُه البلاغي، والتي كانت ركائز دعمت بناء نظرية النظم، وتتمثل في الأساس النحوي، والعلاقة العضوية بين اللغة والفكر، ويقودنا هذا إلى رصد تصوره للعلاقة بين اللغة والمجتمع، ومن ثم نعرض لموقفه من قضية المواضعة التي لا تزال موضع بحث عند الدارسين، لنقف أخيراًعلى ظاهرة التحول الدلالي التي تشكل ظاهرة مشتركة بين الدراسات الأدبية والدراسات اللغوية، مما جعلها مضماراً خصباً للتجديد اللغوي.

كلمات مفتاحية: النظم، معاني النحو، العلاقات السياقية، قرائن التعليق، المواضعة اللغوية، التحول الدلالي، المجاز.

المقدمة

ينتمي عبد القاهر الجرجاني إلى بيئة ثقافية شرقية، تتسم بكل السمات التي تميز المنهج الفكري في بيئة المتكلمين، من ميل نحو تداخل الأشياء و الدقة في تتبع الجزئيات داخل نسيج يخضع للتوالد المنطقي المنتظم وهذا لا يخرج عن ركائز مذهبة الأشعري الذي ينتمي إلى هذه البيئة مما جعله أكثر جرياً وراء الجمال، الذي يحكمه العقل و المنطق.[١] والحجة والبرهان، وليس أكثر حجة ودلالة على جمالية اللغة وبيانها من الأدلة اللغوية والدلالية في توجهاتها المختلفة.

---

* أستاذ مشارك، فى قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ٨٩/٥/١٠ تاريخ القبول: ٨٩/٨/٢٠

١ البدراوي زهران *عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني* ص١٨ وما بعدها.

أهمية البحث: تبرز أهمية البحث في أنه يسعى إلى التنقيب عن الخلفيات الفكرية اللغوية التي كانت عوامل هامة في تكامل نظرية النظم، وفي رسم المنهج اللغوي التحليلي الذي قامت على أساسه نظرة الجرجاني إلى الظواهر البلاغية.

منهج البحث: يقوم البحث على المنهج الوصفي الذي يتتبع الظاهرة اللغوية، ويحاول إبراز جوانبها، موضحاً طريقة عبد القاهر الجرجاني في تعامله معها، حتى غدت لديه مرتكزاً بنى عليه تصوره لأبعاد الظاهرة البلاغية في سياق نظرية النظم.

المناقشة والنتائج: كانت بدايات عبد القاهر الجرجاني في البحث تتكئ على ذخيرة ثقافية واسعة في النحو واللغة، جعلته يدرك عيوب الدرس النحوي عند معاصريه، فوجد أن الشكلية والفصل بين اللفظ والمعنى قد أساء إلى الدرس الأدبي، ولاسيما بعد أنْأُهْمِل المعنى في دراسة الظاهرة اللغوية تحت تأثير سيطرة المنطق، فراح يؤكد أن الألفاظ خدم للمعاني وهذا بدوره قاده إلى الكشف عن الدور الذي تقوم به العلاقات السياقية فعمل على إبراز أهميتها و تعزيز دورها من خلال الأمثلة والشواهد ليخرج إلى (أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها)[١]، وذلك لأنك لن (تجد أحداًيقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم)[٢].

النظم والدرس النحوي

على الرغم من أن مصطلح النظم تناولته كتب الباحثين في الإعجاز القرآني لكنهم نادراً ما فصّلوا القول فيه ليكونَ عَلماً على نظرية متكاملة مؤهَلةٍ لتكون أساساً في دراسة آية ظاهرة لغوية أو أدبية، بينما استطاع الجرجاني أن يتوصل إلى أبعاد دقيقة وعميقة، خرج منها إلى أن النظم الناجم عن مجموعة الروابط و العلاقات اللغوية، هو الذي يحدد معنى اللفظة، و يعطيها قيمتها و مزيتها وأن لا قيمة لها خارج السياق.

ومن هنا راح يحاول إبراز جوهر الدرس النحوي، فهو العلم الذي يبحث في وظائف الكلمة من خلال العلاقات السياقية اللغوية و هذا يعني أن وظيفة النحو ليست في البحث عن الخطأ و الصواب،

---

١ عبد القاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية ص٤٠.

٢ المصدر السابق ص٣٩.

وحماية اللغة من اللحن وحسب كما هو شائع[١]؛ بل إن وظيفته إلى جانب هذا هي إيضاح المعاني و بيان الفروق اللغوية و المعنوية بين حالات الاستعمال اللغوي.

ومن هنا تبدو أهمية نظرية النظم من عدة جهات:

الأولى: أنها كانت أساساً منهجياً للكشف عن أسرار البلاغة و حجة دامغة على الإعجازالبلاغي للقرآن وهذا يستدعي أن تكون الأمثلة و الشواهد المدروسة مستمدة من النصوص التي تمثل قمة البلاغة في الثقافة العربية، سواء كانت هذه النصوص من القرآن الكريم، أو من الشعر و النثر، في أرفع مستوياتهما.

الثانية:أنها كانت تركز على مقتضيات علم النحو وعلى مراعاة أصوله و قوانينه مما جعلها معتمَدةً لتناول كل ضروب الكلام، بما فيها تلك التي لا تقصر الهدف من اللغة عند مرحلة استيعاب المعنى وإدراك الغرض و ذلك حين ربطت اللغة بظروف الحال والمقام ولاسيما المقام الاجتماعي، و بالمعنى بكل صوره.[٢]

الثالثة: أنها أدت إلى النفاذ في صميم العلاقة بين المتكلم و الكلام الذي ينتجه فقد طرح الجرجاني هذه القضية مؤكداً أن نسبة الكلام إلى صاحبه، (لم تكن من حيث هو كلم و أوضاع لغة و لكن من حيث توخى فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم، وذاك أن من شأن الإضافة الاختصاص، فهي تتناول الشيء من الجهة التي تخص منها بالمضاف إليه.)[٣].

هذا يعني أن إضافة الكلام إلى قائله تتضح من ارتباط الفاعل بفعله في التعبير اللغوي إذ لا يمس المادة الخام في أصلها و إنما يمس طريقة ممارسة المادة من حيث العمل و الصنعة، يقول: (و جملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء، حتى يكون هناك قصد إلى صورة و صنعة إن لم يُقدَّم فيه ما قُدِمَ و لم يُؤخّر ما أُخِر، و بُدِئَ بالذي ثُنِيَ به أوُثني بالذيُثلث به لم تحصل لك تلك الصورة و تلك الصنعة.)[٤]

---

١ محمد عبد المطلب *البلاغة والأسلوبية* الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٣٥- ٣٧.

تمام حسان *الأصول* ص٢٩٦- كتابه اللغة العربية معناها ومبناها- انظر: مصطفى حميدة *نظام الربط والارتباط في تركيب الجملة العربية* ص٢١.

٢ محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية ص ٤٤- تمام حسان *اللغة العربية معناها ومبناها* ص ٢٨،٣٤٢- وانظر الأصول: تمام حسان ص ٣٤٨.

٣ عبدالقاهر الجرجانى *دلائل الإعجاز* ص ٢٥٣.

٤ المصدر السابق ص ٢٥٤.

ومن هنا استطاع الجرجاني أن يصل إلى مفهوم "الأسلوب" الذي يحمل بين أعطافه أطياف العلاقة الحميمة بين المتكلم والكلام، ولاسيما حين يكون الجانب الوجداني أبين في الكلام، ففي أثناء حديثه عن ما سماه "الاحتذاء" حيث يعمد الشاعر إلى تقليد شاعر آخر يقول: (اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرضٍ أسلوباً- والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره.)[١]

الرابعة: أنها كشفت عن علاقة المتكلم بالمتلقي من خلال شبكة العناصر المكونة للحدث الكلامي من متكلم و نص، ومقام يمثل صلة التواصل بين المتكلم والمخاطب، فالكلام لا تحدده مقاصد المتكلم وحسب، و إنما تتدخل مقاصد المتلقي لتوجه آلية الكلام، و تربطه بما يسمى المقام، إذ ينطلق الكلام من المتكلم ليتفاعل مع معطياتٍ قد استقرت بين المتحاورين.[٢]

الخامسة: إن المتتبع لجهود العلماء في سعيهم وراء أسباب الإعجاز في القرآن الكريم من بدايات الدرس اللغوي يجد أن الأساس الذي اتكأت عليه تلك الدراسات كان في الدرجة الأولى هو المتلقي، لأنّهمّ الدارسين كان ملاحظة ارتباط النص القرآني بمتلقيه خاصة لِمَا كانوا يجدونه من حرج في تناول هذا النص بالاعتماد على مصدره[٣]، وعندما بدأت الدراسات اللغوية تبتعد عن دائرة النص القرآني و تبحث في دواعي الإعجاز، ضعفت العناية بالمتلقي حتى جاء عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، ليسلط الضوء على المتلقي مصوراً الانعكاسات النفسية للكلام على وجدانه وإدراكه، و ما يمكن أن يحدثَ عنده من أريحية، أو نشاط تخيّلي متعمقاً دور المعنى في كل ذلك من خلال تناوله لظواهر علمي المعاني و البيان.

ولكنْ، هل كان الجرجاني يريد أن يجدد النحو من خلال نظريته في النظم؟ و هل كان ربطه النظم بتوخي معاني النحو هو من قبيل إعادة الحياة إلى الدرس النحوي، الذي كان قد دخله الجمود، وضاقت حدوده حتى أصبح رصداً لأواخر الكلمات، و تتبع حالات الإعراب[٤]؟ و ما معنى مقولة

١عبدالقاهر الجرجانى دلائل الإعجاز ص ٣١٥.

٢ محمد عبدالمطلب *البلاغة والأسلوبية* ص ١٧٦ .

٣ المصدر السابق ص ١٧٥.

٤عبدالقاهر الجرجانى دلائل الإعجاز ص ١٤.

الجرجاني في مقدمة كتابه دلائل الإعجاز (هذا كلام وجيز يطلع به الناظر على أصول النحو جملة و كل ما به يكون النظم دفعة)؟[١]

الحقيقة أن الجرجاني لم يكن همه تصحيح مسار الدرس النحوي الذي أصبح في عصره (ضرباً من التكلف وباباًمن التعسف وشيئاًلا يستند إلى أصل ولا يعتمد على عقل)[٢]؛ بل كان همه قبل كل شيء بيان دلائل الإعجاز فوصل إلى أن توخي معاني النحو هو الأساس الذي يقوم عليه إعجاز نظم القرآن و هناك فرق بين النحو و توخي معاني النحو فالنحو يسعى إلى بيان الأسلوب الصحيح في الكتابة، الذي يطابق أوضاع القواعد النحوية فيعرف الدارس للنحو الكيفية التي تتساوق فيها الكلمات، حتى تؤدي معنى يصل إلى عقل المتلقي، وهذا ليس هدف النظم، لأن النظم يقوم على توخي، أو اختيار الأساليب التي تؤدي غرض المتكلم فهو يختار من الأساليب الموضوعة في قوانين النحو ما يمكن أن يعبر عن الأغراض، و المعاني المناسبة للمقام والحال، ليصل بها إلى عقل المتلقي ووجدانه، و لو أراد الجرجاني تجديد النحو لاتخذ طريقاً آخر في تناول النصوص و لأتى بالبراهين و الأدلة التي تهدم ما أصله النحويون قبله كما أن كتبه في النحو لم تنهج هذا النهج بل أكد في كتابه "العوامل المائة" نظرية العامل التي اعتمدها النحويون.

إن (توخي معاني النحو) يهدف إلى رصد اللغة والكلام في أرقى استعمالاتهما مما جعل دراسة الجرجاني أقرب إلى الدرس الأدبي و الفني لذا كانت هذه الدراسة الجسر الذي ربط الدرس اللغوي بالنقد[٣] و كان علم المعاني هو العلم الذي يمكن أن نسميه بـــ"النحو الإبداعي"[٤]

الفرق بين النحو ومعاني النحو عند الجرجاني

كانت التفرقة بين النحو و توخي معاني النحو واضحة في ذهن الجرجاني، فمعاني النحو عنده هي قواعد ثابتة مستقرة لا تحتاج إلى إعادة نظر أما توخي هذه المعاني في عملية النظم فهي مجال المزية و الحسن و مجال الإبداع والمنافسة لأنها تقوم على عملية الاختيار، و حسن الاستخدام وفق قوانين النحو و معانيه و هذه الغاية هي التي تميز بين النحو و النظم.

---

١ المصدر السابق ص ٣.

٢ المصدر السابق ص ١۴.

٣ *البلاغة والأسلوبية* ص٢٧٢ - وانظر: تمام حسان *الأصول* ص٣٩١.

٤ المصدر السابق ص١٩٢.

هذه العملية تحتاج من الناظم أن يمتلك الحس الأدبي، والذوق الفني إضافة إلى الخبرة الدقيقة في معاني النحو و الدربة في أوضاع اللغة، و هذا يتخطى هدف البحث في الخطأ و الصواب، يقول الجرجاني: (فإن قلت: أفليس هو كلاماً قد اطرد على الصواب و سلم من العيب؟ أ فما يكون في كثرة الصواب فضيلة؟ قيل: أمَّا و الصواب كما ترى فلا، لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان و التحرز من اللحن، و زيغ الإعراب، فنعتدّ بهذا الصواب)[١]

و يتابع الجرجاني مبيناً مجال الدراسة البلاغية قائلاً:(إنما نحن في أمورٍ تُدركُ بالفِكر اللطيفة و دقائق يوصل إليها بثاقب الفهم... حتى إذا وازنتَ بين كلام و كلام، دريتَ كيف تصنع، فضممت إلى كل شكلٍ شكله وقابلته بما هو نظير له وميزت ما الصنعة منه في لفظه مما هي منه في نظمه)[٢]، وهذا كما يرى الجرجاني إنما يعود إلى الذوق و الدربة، والذوق لا يمتلكه المتلقي إلا بالخبرة و الفهم الثاقب فنحن إزاء (أمور تدرك بالفكرة اللطيفة و دقائق يوصل إليها بثاقب الفهم)[٣]

و من هنا توجه اهتمام النحويين إلى ملاحقة الوظيفة النحوية داخل الجملة، من حيث الفاعلية والمفعولية.....الخ، مما ضيق أفق الدراسة حتى انحصرت داخل نطاق الجملة، أو الجملتين، و هذا أدى بدوره إلى الانفصال بين اللفظ و المعنى في دراسة النص اللغوي ومن ثم تحول البحث في اللغة إلى النظر في العلاقات المنطقية التي تربط بين الألفاظ،ليخرج الباحث بعلاقات أشبه بالقواعد الرياضية.

صحيح أن الجرجاني لم يخرج على قواعد النحو، بل كان يدعو إلى الالتزام بها لكنه وضع قاعدة واضحة لدورها في الكلام، وذلك حين رأى أن المتكلم باللغة يعرب عما (في نفسه و يبينه و يوضح غرضه منه و يكشف اللبس عنه)[٤] و يكون ذلك بمراعاة الترتيب الخاص الذي يتبعه الإعراب وفق أحكام النحو.[٥]

ويخلص الجرجاني إلى أن ضم الكلمات وفقاً لترتيب معين، مع تمام معناه و استقامته، هو الذي ينتج عنه ما يسمى (النحو)، وهو الذي تفسره نظرية العامل يقول: (فالكلام لا يستقيم، ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد، إلا بمراعاة أحكام النحو فيه، من الإعراب و الترتيب الخاص)[٦]، و

١عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص ٧٤.

٢ المصدر السابق ص٧٤.

٣عبدالقاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* ص٧٤.

٤ عبد القاهر الجرجاني *أسرار البلاغة* تحقيق هـــ. ريتر ص ٦٧.

٥ المصدر السابق ص ٦٥.

٦ *عبدالقاهر الجرجاني اسرار البلاغة* ص ٦٥.

الترتيب الخاص هو الذي يترتب عليه الإعراب الذي هو العمل النحوي، و العمل هو القسم الثالث من أقسام نظرية العامل عند الجرجاني، أما القسمان الأول و الثاني فهما: العامل و المعمول، ومن هنا يمكننا القول إن عبد القاهر لم يجدد النحو و إنما أعاد الحياة إلى الدرس النحوي، حين سلط الأضواء على أبعاد تحدد أبعاد الدرس النحوي، وهي:

١- معاني النحو، أي معاني البنيّة الشكلية للغة، والتي على أساسها يشكل المتكلم جملة البُنى الشكلية التي تحدد المعنى النحوي، و ليس المعنى المعجمي.

٢- النظم و العلاقات السياقية حيث يتبع الإعراب الترتيب الخاص للكلمات.

٣- البنية الكلية المرتبطة فيما بينها لتشكل كلاً واحداً بطريقة الارتباط والربط.

ويرى الجرجاني أن معاني النحو هي معان جزئية تؤلف من تضامها معنى واحداً هو المفهوم، وهو ما يعرف بـــ "غرض المتكلم"، وهذه إشارة لم يسبقه إليها أحد، يقول: (واعلم ان مثل واضع الكلام مثلُ من يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة، وذلك أنك إذا قلت: "ضرب زيد عمراً يوم الجمعة ضرباً شديداً تأديباً له " فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد لا عدةُ معانٍ كما يتوهمه الناس)[١]، وهو بهذا يرتقي بمفهوم البنية ليعطيها شكلاً جديداًفي إطار الجملة، وهو ما يسمى المفهوم المتحصل من تفاعل المعاني الجزئية، الذي يمكن أن يصلح أساسا لمفهوم البنية الكلية للنص.

وعلى ذلك نستطيع القول إن عملية بناء التركيب اللغوي تقوم عنده على المراحل التالي:

آ- الاختيار: أي اختيار الوحدات من مخزونه اللغوي التي يمكن أن تفي بغرضه، بما يتناسب والمعاني المنبثقة عن الحالة الشعورية التي يعيشها[٢]

ب-الترتيب: أي تحديد موقع كل واحدة لغوية وفق ما يقتضيه غرض المتكلم، وذلك بأن يُجري عملية تنظيم لما تمّ اختياره، على نحو يتلاءم فيه هذا التنظيم مع النسق الفكري والمعنوي والشعوري الذي يتواتر على حال المتكلم، مراعياً الرتب المحفوظة، والرتب غير المحفوظة، وفقاً لترتيب المعاني في النفس[٣].

١عبدالقاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* ص٢٨١.

٢ عبد السلام المسدي *الأسلوبية والأسلوب* ص٧١- وانظر:محمد عبد المطلب *البلاغة العربية* قراءة أخرى ص١١٣.

٣ تمام حسان *اللغة العربية معناها ومبناها* ص١٨٨- وانظر:عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص ٤٣، ١٣٢-١٣٣.

ج - التعليق: ويتم من خلال[١].

أ- القرائن اللفظية

ب- القرائن المعنوية والحالية

وهذا يدل على أن عملية البناء اللغوي عند الجرجاني لا تتم على نحو عشوائي، و إنما تخضع للقوانين الناظمة في اللغة، لذلك رفض الرأي الذي يقول بأن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات و إنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة على أنهم يقصدون بالضم النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما، (لأنه لو جاز أن يكون لمجرد ضم اللفظ إلى اللفظ تأثير في الفصاحة لكان ينبغي إذا قيل: (ضحك خرج) أن يحدث من ضم (خرج) إلى (ضحك) فصاحة وإذا بطل ذلك لم يبق إلا أن يكون المعنى في ضم الكلمة إلى الكلمة توخي معنى من معاني النحو فيما بينها)[٢].

وأكد الجرجاني عنصر الاختيار في البناء اللغوي حين اشترط أن يكون للفظ صفة (تستنبط بالفكر، و يستعان عليها بالرواية... ومن هنا لم يَجُزْ- إذا عُدَّ الوجوه التي تظهر بها المزية أن يُعدَّ فيها الإعراب و ذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، و ليس هو مما يستنبط بالفكر و يستعان عليه بالروية... إنما الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشيء، إذا كان إيجابها من طريق المجاز، كقوله تعالى (فما ربحت تجارتهم)... مما يجعل الشيء فيه فاعلاً على تأويل يَدِقّ، و من طريقِتلطّفٍ وليس يكون هذا علماً بالإعراب، و لكن بالوصف الموجب للإعراب)[٣]، يقول: (... فإنك إذا فكرت في الفعلين، يتأتى الاسمين تريد أن تخبر بأحدهما عن الشيء، أيهما أولى أن تخبر به عنه، و أشبه بغرضك مثل أن تنظر أيهما أمدح و أذم، و فكرت في الشيئين تريد أن تشبه الشيء بأحدهما أيهما أشبه به كنت فد فكرت في معاني أنفس الكلم إلا أن فكرك ذلك لم يكن إلا من بعد أن توخيت فيها من معاني النحو، وهو أن أردت جعل الاسم الذي فكرت فيه خبراً عن شيء أردت فيه مدحاً أو ذماً أو تشبيهاً... و لم تجئ إلى فعل أو اسم ففكرت فيه فرداً، ومن غير أن كان لك قصد أن تجعله خبراً أو ير خبر)[٤]

---

١ تمام حسان *الأصول* ص٣٨٩- وانظر: *العربية معناها ومبناها* ص ١٨٨.

٢عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص٢٧١.

٣ المصدر السابق ص٢٧١-٢٧٢.

٤عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص ٢٨٠.

وعلى ذلك يمكننا القول إن الجرجاني اعتمد في بلورة نظريته في النظم على ركائز نحوية، إذ حول البنى البلاغية إلى بنى نحوية، عن طريق رصد العلاقات التي تربط بين عناصرها و هي علاقات نظمية خالصة قد تحافظ على نمطها المعتمد عند النحويين حيناً و قد تخرج عليها في أحيان كثيرة في صور من الانزياح، أو ما يسمى العدول، و ذلك تبعاً لما يتطلبه المعنى و لِما تمليه ظروف الحال و المقام.

لا ريب أن هذا الإنجاز الكبير الذي تمَّ على يدي عبد القاهر، والذي تمثل في نظرية النظم كان يقوم أصلاً على فهمٍعميق لآلية الإنتاج الكلامي وعلى تمييزٍ واضحٍ للفروق الجوهرية بين اللغة و الكلام، إلا أننا نلمح في أثناء تناوله لهذه المسائل مفاهيم لغوية أخرى شكلت ركائز و منطلقات أساسية في فهم أبعاد الظواهر اللغوية و البلاغية عنده والتي أثبتت الدراسات المعاصرة صحتها و ثباتها على مرّ الزمن، و أهم هذه المنطلقات:

١ - اللغة ظاهرة اجتماعية:

هذه الفكرة من أهم ما توصلت إليه الدراسات الحديثة في علم اللغة، إذ أثبتت أن اللغة لا تعيش إلا في ظل مجتمع إنساني، وهذا ما أراده "غليوم همبولدت" حين قال: (إن الإنسان واللغة قد خُلِقا معاً)[١]، كما قام فرع من فروع هذا العلم بالكشف عن العلاقة بين اللغة و المجتمع، و هو ما يسمى: (علم اللغة الاجتماعي)[٢]، (الذي يهتم بدراسة اللغة في سياقها الاجتماعي، ويدرس أيضاً الطرق التي تتغير بها البنية اللغوية استجابة لوظائفها الاجتماعية المختلفة.)[٣]

ولعل فكرة اجتماعية اللغة هي من أهم الأفكار التي طرحها العالم السويسري "فرديناند دسوسور"، الذي ألحّ في تعريفه للغة على الجانب الاجتماعي إذ (يبدو هذا الطابع الاجتماعي واضحاً في تعابير كثيرة يلجأ إليها "دي سوسور" في كلامه عن اللغة: "اللغة هي واقع مكتسب واصطلاحي" "اللغة هي مؤسسة اجتماعية"، "الرابط الاجتماعي الذي يكوّن اللغة")[٤].

ومما يؤكد السمة الاجتماعية للغة إجماع اللغويين على أن الوظيفة الأساسية للغة هي تحقيق التواصل والترابط بين أفراد المجتمع، وهذا يعني أن مهمة اللغة لا تقتصر على تحقيق التفاهم بين الناس، و إنما

---

١ جورج مونان *تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين* ترجمة بدر الدين القاسم ص ١٩٧.

٢ عاطف مدكور *علم اللغة بين القديم والحديث* ص ٤٣.

٣ عاطف مدكور *علم اللغة بين القديم والحديث* ص٤٤.

٤ ميشال زكريا *الألسنية مبادئها وأعلامها* ص٤٢.

تحقيق (المخالطة الاجتماعية والاتصال بين الناس، وهي التي تصبغ الفرد بالصبغة الاجتماعية)[١]، و يرى جوزيف فندريس أن اللغة تكونت في أحضان المجتمع...؛ بل إنها الشرارة التي تصهر الأفراد في مجتمعاتهم فتقوي الروابط الاجتماعية لأنها النتيجة المباشرة للاحتكاك الاجتماعي[٢].

هذه الفكرة كان عبد القاهر الجرجاني قد أكدها في كتابه دلائل الإعجاز حيث قال: (إن الناس إنما يكلم بعضهم بعضاً ليعرف السامع غرض المتكلم و مقصوده)[٣]، و يقول في موضع آخر: (كل ما شاكل ذلك مما يُعبر به عن فضل بعض القائلين على بعض، من حيث نطقوا و تكلموا و أخبروا السامعين عن الأغراض و المقاصد و راموا أن يعلموهم ما في نفوسهم و يكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم)[٤].

وعمّقَ هذه الفكرة حين جعل البعد اللغوي للإنسان، هو الذي يحرر الإنسان من الطاقة الكامنة إلى الحركة فاللغة عنده كالقادح الذي يُخرج الطاقة الإنسانية من حيز القوة الكامنة إلى حيز الفعل، إذ إن (الكلام هو الذي يعطي العلوم منازلها و يبين مراتبها و يكشف عن صورها، ويجني صنوف ثمرها، ويدل على سرائرها، و يبرز مكنون ضمائرها... فلولاه لم تكن لتتعدى فوائد العلم عالِمَه، و لا صحّ من العاقل أنْيفتِقَعن أزاهير العقل كمائمَه و لتعطلتْ قوى الخواطر و الأفكار من معانيها... و لبقيت القلوب مقفلةً على ودائعها، و المعاني مسجونةً في موضعها)[٥].

فالكلام هو الذي يخرج خبايا النفس و الفكر إلى حيز الوجود، وهذا القول يذكرنا بقول الجاحظ:

(إن اللغة تترقى في منازل الوجود الإنساني و كمالاته، فتغدو صورة لتوَازي مداركه في التدرج نحو استيعاب الكون وجوداً، وعقلاً، فاستطاعة، فتصرفاً فرويةً و هذا هو الذي يميز الإنسان عن الحيوان)[٦].

٢ - العلاقة بين اللغة والفكر

١ عاطف مدكور *علم اللغة بين القديم والحديث* ص ١٥.

٢ جوزيف فندريس *اللغة* تعريب عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص ص٣٥.

٣عبدالقاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* ص٣٥٧.

٤عبدالقاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* ص ٣٨.

٥ عبدالقاهر الجرجاني *اسرار البلاغة* ص ١.

٦ أبو عثمان الجاحظ *كتاب الحيوان* تحقيق وشرح عبد السلام هارون ص ٧٢.

على الرغم من قدمها، فإن هذه الفكرة ظلت من الإشكاليات التي تصدرت الأبحاث اللغوية المعاصرة، إذ لا يزال هناك جدل حول وجود صلة بين اللغة والفكر، والرأي الشائع هو وجود تلك الصلة، فقد أكدها الفرنسي (بورنو) في كتابه "اللغة والفكر"، الذي ركز فيه على دراسة العلاقة القائمة بين اللغة والفكر، وفي رأيه أن الفكر سابق للغة، ويمكن أن يكون هناك تطابق كامل بين أحداث الفكر وأحداث اللغة[١].

إلا أن هناك من ردّ على هذا الرأي، وعدّ اللغة شيئاً خارجاً عن كيان الفكر، لأن العلاقة القائمة بين اللغة والعالم علاقة مباشرة لا تمر عبر الفكر، ويتمثل ذلك في العلاقة المباشرة بين الدال و المدلول، أي بين الرمز و ذات الشيء نفسه و أن اللغة في تعبيراتها المختلفة تُصَوِّرُ تمام التصوير الأجزاء المختلفة في العالم.

وكان ابن جني قد عقد عدة فصول تتعلق بالصلة بين اللفظ من حيث أصواته التي يتركب منها، ونغمته وجرسه من جهة، ومعناه من جهة أخرى، كالبحث الذي ورد تحت عنوان: "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"، والبحث الآخر أيضاً الذي عنوانه" باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني"[٢].

مثل هذه الآراء بقيت غائمة لأنها لم تحدد علاقة الصوت بالمعنى و لم تحدد ما إذا كان للغة ارتباط بالتصور العقلي... مما جعل فهم طبيعة العلاقة اللغوية غير واضحة، و قد أثبتت كثير من الدراسات اللغوية المعاصرة خطأ هذا التوجه، إذ لا نجد في أية لغة ذلك الانطباق التام بين أصوات الكلم و الأشياء التي تدل عليها، فإذا وُجدَتْ بعض الألفاظ، فهذا لا يعني أن يكون ذلك قاعدةًعامة تشمل جميع ألفاظ اللغة وعلى العكس من ذلك، فقد أثبتت الدراسات أن الكلمات رموز اتفاقية في دلالتها على معانيها، وأن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تواضعية و هذا يعني أن هذه الرموز ليس لها وجود مادي مباشر و إنما يتم ذلك عن طريق العقل، وعن طريق ربط الدال بالمدلول في عمليات عقلية ذهنية[٣].

هذه الفكرة، أي "التطابق التام بين اللغة و الفكر" وجدت لها صدى في الدراسات الغربية، إذ حاول اللغوي الفرنسي (برونو) – كما أشرنا – (إيجاد موازاة بين الكلمات والمفاهيم و بين الأخبار

---

١ ميشال زكريا *الألسنية* ص ٧٦.

٢ ابن جني *الخصائص* تحقيق محمد علي النجار ص١٤٥، ١٥٢.

٣ عاطف مدكور *علم اللغة بين القديم والحديث* ص ٢٢.

والتراكيب المعبرة عنها)[١]، إلا أن الواقع اللغوي يثبت أن التراكيب و الجمل لا تعبر بدقة عن أجزاء الفكر على نحو مطابق تماماً و إذا كانت اللغة توصل بعض أجزاء الفكر، أو جلها إلا أن عملية الإيصال تختلف من متكلم إلى آخر، وفقاً لقدرته على استغلال طاقات اللغة من جهة و وفقاً لقدرته على حسن الصياغة اللغوية لأفكاره من جهة ثانية و من هنا لا يمكن أن تكون اللغة مطابقة تماماً للفكر.

كل ذلك لا يعني انعدام العلاقة بين اللغة و الفكر، فلا بد من وجود رابطة من نوع خاص بينهما صحيح أن لكل منهما طبيعة خاصة، و لكن حين يجتمعان يكون توحدهما عضوياً، بمعنى أن الرابطة بينهما متفاعلة في نطاق التأثير و التأثر، على نحو يمتنع على الدارس أن يتناول كلاً منهما على حدة، فلا بد من دراسة اللغة عند دراسة الفكر و العكس صحيح، لأنهما يشكلان وحدة لا انفصام لها فلا توجد لغة من غير تفكير، و لا يوجد فكر من غير لغة.

إلا أن البحث في الوظيفية الأساسية للغة، يقودنا إلى الفهم الواضح للعلاقة بين اللغة والفكر، إذ أقر دارسو اللغة أنها تكمن في (نقل الخبرة الإنسانية، والتعبير عن الفكر، واكتساب المعرفة، لأن الألفاظ – كما يقولون – حصون الفكر، وبالتالي فلا وجود للفكر بدون لغة)[٢].

وقد ذهب الفيلسوف الإنكليزي "جون لوك " إلى أبعد من ذلك حين أكد أن (اللغة تولد الفكر، وأن الناس ليطلبون في تكون أفكارهم عون اللغة... فاللغة تعدّ أمّ التفكير، وأن ما يسمى عمليات العقل ليس إلا من عمل اللغة)[٣]

و لعل ابن حزم الأندلسي كان أكثر عمقاً في تناول هذه الظاهرة، فاللغة هي المفتاح الذي يلج به الفكر إلى العالم الخارجي، و (يقرر أن علاقة الإنسان بالأشياء هي علاقة معرفة ثم يردف أنه "لا سبيل إلى معرفة حقائق الأشياء إلا بتوسط اللفظ " وبذلك يتسنى أن يستنبط تطابق الحد التمييزي في اللغة مع مبدأ تميز الأشياء في العالم الخارجي، وهو ما يقود ابن حزم إلى اعتبار الحدث اللساني مجهراً تمييزياً يعكس انفصال الموجودات بعضها عن بعض، فتصبح اللغة صفيحة عاكسة لحدود الأشياء بما أنها ترسم مفاصل بعضها عن بعض)[٤].

---

١ ميشال زكريا *الألسنية* ٧٦.

٢ عاطف مدكور *علم اللغة بين القديم والحديث* ص١٢.

٣ المصدر السابق.

٤ عبد السلام المسدي *التفكير اللساني في الحضارة العربية* ص ٥٣- ٥٤.

وهذا ما أشار إليه "جون لوك" حين قال: (إن الكلمات هي علامات حسية على الأفكار و هذه الأفكار هي معناها المباشر)[١]، ويعقب صاحب كتاب (فلسفة اللغة) على هذا الرأي، فيقول: (إن الأفكار لها وجود غير مستقل عن اللغة كما أن وظيفتها غير مستقلة عن اللغة أيضاً ولو أنّ كلاً منا أراد أن يحتفظ بأفكاره لاختفت اللغة)[٢]، وهذا يعني أنه إذا ُفقِدَ التعبير ضاع الفكر، فاللغة كما يقول المفكر الألماني "همبولت" (هي عمل العقل، وهي الصوت المنطوق لذي نستطيع به أن نعبر عن الفكر)[٣]، مما يؤكد أن اللغة كانت (الوسيلة التي يتكون بها التفكير...، وليس تنوع اللغات إلا دليلاً على تنوع العقليات)[٤].

لا ريب أن هذه الرؤية الواضحة للعلاقة بين اللغة والفكر، كان الجرجاني قد امتلكها حين قرر بناء نظريته في النظم، (فقد حلل علاقة الإنسان باللغة عبر التفكير فاستخلص أن الكلام ليس منه شيء يخرج عن عمل العقل إلا دلالة الألفاظ بالوضع المبتدأ)[٥]، لذا نراه يؤكد (أنه لا يتأتى للناظم نظمه إلا بالفكر والروية)[٦]؛ بل إنه راح في كل مرحلة من مراحل دراسته للجوانب اللغوية والبلاغية من نظرية النظم، يحاول أن يثبت ارتباط اللغة والكلام بفكر المتكلم من جهة، وبفكر المتلقي من جهة ثانية فاللغة عنده عملية عقلية نفسية، توجهها مقاصد المتكلم، و أغراضه، و أفكاره التي تتمثل في ترتيب المعاني في النفس أولاً، ثم يتبعها ترتيب الكلم على نحو خاص، يقول: (... ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق ؛ بل أن تناسقت دلالتها، و تلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل... ودليل آخر وهو أنه لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه، دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم، أو غير الحسن فيه... أوضح من هذا كله، وهو أن هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء و تتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعةٌ يُستعان عليها بالفكرة لا محالة و إذا كانت مما يُستعان عليه بالفكرة، و يستخرج بالروية، فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس.)[٧]

---

١ عبده الراجحي *فقه اللغة في الكتب العربية* ص ٧٢.

٢ المصدر السابق ص ٧٢.

٣ عاطف مدكور *علم اللغة بين القديم والحديث* ص١٢.

٤ جورج مونان *تاريخ علم اللغة* ص ١٩٧.

٥ عبدالسلام المسدي *التفكير اللساني في الحضارة العربية* ص ١٧٨.

٦عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص٢٨٣- وانظر: محمد عبد المطلب *البلاغة العربية* قراءة أخرى ص١١٣.

٧عبدالقاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* ص ٤٣.

ويوضح الجرجاني نواحي الخطأ في تصور بعض الدارسين للعلاقة بين اللغة والفكر، فيقول (فترى الرجل منهم يعلم أن الإنسان لا يستطيع أن يجئ بالألفاظ مرتبة إلا من بعد أن يفكر في المعاني، ويرتبها في نفسه على ما أعلمناك، ثم تفتشه فتراه لا يعرف الأمر بحقيقته، وتراه ينظر إلى حال السامع فإذا رأى المعاني لا تقع مرتبة في نفسه، إلا من بعد أن تقع الألفاظ مرتبة في سمعه، نسي حال نفسه، واعتبر حال من يسمع منه)[١]

وعلى هذا النحو كان الجرجاني في كل فرصة يسعى إلى إبراز دور الفكر في توجيه نظم الكلام و ما بَحْثُهُ في قضية اللفظ و المعنى و توحيدُهُ بينهما، إلا صورة من صور مفهومه للعلاقة بين اللغة والفكر بل إنه ذهب أبعد مما نجده في الدراسات اللغوية المعاصرة حين ربط اللغة ليس بفكر المتكلم و حسب بل جعلها تمتد إلى فكر المتلقي أيضاً فكلٌ من المتكلم و المتلقي لا يلتقيان إلا في ظل التوجه الفكري بوصفه جسراً بينهما و يمتد تأثيره بالتأكيد على الرسالة اللغوية التي قد تنطلق بدلالاتها الإيحائية إلى نطاق أوسع من معاني العناصر المشَكِلة للنص ولاسيما إذا كانت تنضوي تحت لواء الفن الأدبي و البلاغي، يقول الجرجاني: (فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ... فاعلم أنه ليسُينبئكَ عن أحوالٍ ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي؛ بل أمرٍ يقع من المرء في فؤاده و فضلٍ يقتدحه العقل من زناده.)[٢].

ويقول في موضع آخر: (ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون في أن يخبر عن شيء بشيء، أو يصف شيئاًبشيء، أو يضيف شيئاً إلى شيء، أو يشرك شيئاً في حكم شيء، أو يخرج شيئاً من حكمٍ قد سبق منه لشيء، أو يجعل وجود شيء شرطاً في وجود شيء، وعلى هذا السبيل، وهذا كله فكرٌ في أمورٍمعلومة معقولة زائدة على اللفظ)[٣]، (فإنما أرادوا بقولهم: ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه سمعك أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ، و تهذيبه و صيانته من كل ما أخلّ بالدلالة وعاق دون الإبانة... وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك... قد تحمل فيه المشقة الشديدة... و معلوم أن الشيء إذا عُلم أنه لُمينَل في أصله إلا بعد

١ المصدر السابق ص ٣٠٦.

٢ *عبدالقاهر الجرجاني اسرار البلاغة* ص ٤.

٣عبدالقاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* ص ٢٨٣.

التعب... كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه)[١]، و لعل تناوله لقضية اللفظ و المعنى و توحيده بينهما كان من أوضح الأدلة على فهمه الثاقب للعلاقة بين اللفظ و الفكر.

لقد نجح الجرجاني في تحديد موقع العقل من قضية خروج الكلام من الاعتباط الابتدائي إلى التلازم الصائر، حين حلل علاقة الإنسان باللغة عبر التفكير وانتهى إلى أن الكلام لا يخرج منه شيء عن عمل العقل إلا دلالة الألفاظ بالوضع المبتدأ فبمجرد ضم كلمة إلى أخرى تحصل بنية مفيدة تقوم على الإسناد و تبقى المشكلة مطروحة على صعيد نظرية المعرفة الخالصة و التي مفادها:(ما الذي يكمن وراء التحام جزأين حتى يصير منها ُكلّ دلالي لا يتجرأ؟ وليس من جواب عند الجرجاني إلا الرجوع إلى العقل)[٢].

وكي يدلل على ذلك يلجأ إلى تفكيك الحدث الكلامي إلى عناصره التواصلية، فيبرز منها خاصة:

١- المُخبر: هو الفاعل للكلام و الصانع لنسيجه، لكونه واضع الفائدة.

٢- المخبَر عنه: و هو مدار الحديث و مستدعي الفائدة.

٣- المخبَر به: هو مضمون الحديث و فيه دعوة الفائدة.

٤- الموضوع له الخبر: و هو متلقي الفائدة.[٣]

فإذا تمت عملية التواصل بين المخبر والذي وضع له الخبر، فإنها تكون قد سارت طبقاً للانتظام الذي تقتضيه وتجيزه مواضعات اللغة وسير حركتها في ظل هيمنة العقل، بوصفه منظم اللغة الذي يعمل على إنشاء عنصر جديد هو انصهار لكل عناصر الكلام التواصلية، وهذا يعني أنه لا يكون لهذه العناصر رصف و تنسيق وفق ما تقضيه معاني النحو، إلا في ظل رقابة العقل، فله الحظ الأوفر في حياكة نسيج الكلام، وهو المنظم الذي يوجه عمليات الانصهار اللغوي لإنتاج عنصر جديد يتمثل في " العلاقة "، أو "الحكم" الذي يحقق التواصل في الخطاب الإنساني، وبذلك يلتقي محتوى الكلام مع صانعه و متلقيه في تقاطعٍ، لا يمثل نقطته المركزية إلا حضور العقل بوصفه رصيداً مشتركاً بين المرسِل و المرسَل إليه، وبالتالي لا بدّ أن يلقيَ العقل بظلاله على الرسالة اللغوية، لتصبح صورة من صور الفكر الخالص.[٤]، يقول الجرجاني:

---

١ *عبدالقاهر الجرجاني اسرار البلاغة* ص ١٣٢- ١٣٣.

٢ عبدالسلام المسدى التفكير اللساني في الحضارة العربية ص١٧٨.

٣ المصدر السابق ص ١٧٩.

٤ المصدر السابق.

(و إذا قد ثبت أن الخبر و سائر معاني الكلام، معان ينشئها الإنسان في نفسه و يصرفها في فكره و يناجي بها قلبه و يرجع فيها إليه فاعلم أن الفائدة في العلم بها واقعة من المنشئ لها صادرة عن القاصد إليها، وإذا قلت في الفعل إنه موضوع للخبر، لم يكن المعنى فيه أنه موضوع لأن يُعلم به الخبر في نفسه وجنسه ومن أصله وما هو، ولكن المعنى أنه موضوع حتى إذا ضممته إلى اسم عُقِل منه ومن الاسم أن الحكم بالمعنى الذي اشتق ذلك الفعل منه على مسمى ذلك الاسم واقع منك أيها المتكلم)[١]

وقد جاءت الدراسات الحديثة لتؤيد هذه الفكرة، من خلال توصيف دقيق لما يجري في إتمام عملية الإدراك اللغوي مما وضح دور الفكر و العقل في هذه العملية من خلال فهم آلية الربط بين الدال و المدلول و من خلال ملاحظة دور العقل في آلية الاقتران بين الإحساس بالصوت والإحساس بالصورة من جهة و بينهما و بين أي نوع من أنواع الأحاسيس الأخرى و يكون الصوت في كل ذلك دليلاً على ما اقترن به من أحاسيس (فإذا كان هذا الصوت بعينه في الواقع مقروناً بهذه الصورة بعينها في الواقع ثم غابت الصورة و قام الصوت تولت أعصاب الدماغ المختصة توليد تلك الصورة الغائبة)[٢].

وقد يكون للفظ دلالة محدودة عند شخص، أو عدة أفراد متصلين بعلاقات اجتماعية أو غير متصلين فهذا اللفظ يشكل علاقة لغوية فردية، وكي يشكل علاقة لغوية عامة، ينبغي أن يولِّد عند عامة الجماعة التي تتداوله صوراً و أحاسيس، و تجارب أخرى مشتركة بين غالب أبناء الجماعة اللغوية[٣].

٣- اللغة تنضوي تحت لواء المواضعة

علاقة الدال بالمدلول من القضايا الجدلية التي شغلت حيزاً لا بأس به من الدرس اللغوي منذ عهد بعيد سواء في الدراسات العربية القديمة أو المعاصرة وكذلك كان حالها في الدراسات اللغوية الغربية إذ تعد من أهم القضايا التي تناولها (علم اللغة).

١عبدالقاهر الجرجانى دلائل الإعجاز ص ٣٦٤.

٢ نعيم علوية *نحو الصوت ونحو المعنى* ص٧.

٣ المصدر السابق.

وقدُطرحت نظريات كثيرة تتراوح بين الاعتقاد بالتطابق الكلي بين اللفظ و مدلوله، من حيث تمثيله للمدلول بجرس حروفه و دلالاته، و بين الفصل التام بين اللفظ و مدلوله إذ يخضع اللفظ لِما يسمى (المواضعة)، وذلك بأن يطلق اللفظ على مسمى ما بالتوافق بين أعضاء الجماعة اللغوية[١].

هذه القضية تناولها الجرجاني في ظل الأصول الاعتزالية التي انبثقت عنها أبعاد فكره الأشعري، والتي تدين للعقل في التناول المعرفي مؤيداً في ذلك كثيراًممن سبقه في الأخذ بها فإذا كانت هناك بعض الكلمات التي تحمل ظلالاً من طبيعة الماهية، فإنها لا تستطيع أن تطابق الواقع تطابقاً كاملاً، كما أن أكثر اللغة قائم على الاتفاق و المواضعة لذا راح الجرجاني يلح على أن اقتران أي لفظ بمعناه،(لّما كان في منشئه تواطؤاً محضاً، فإنه لا يقوم بين الدال و المدلول من الاقتضاء ما يمنع تصور أي دال آخر لنفس المدلول) وعلى ذلك فإنه لا يمنع أن نتصور أي مدلول لأي دال كان[٢]، يقول الجرجاني: (إن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط و ليس نظمها بمقتضى عن معنى و لا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد)[٣].

ويشير في موضع آخر إلى استحالة أن تحمل الألفاظ دلالاتها في أنفسها، فاللفظ في ذاته يحمل دلالته الواقعية يقول: (اعلم أن هاهنا أصلاً أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف من جانب و ينكر من آخر وهو أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأنْ يُضم بعضها إلى بعض فيُعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف وأصل عظيم، والدليل على ذلك أنّا إنْ زعمنا أنّ الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليُعرَف بها معانيها في أنفسها لأدى ذلك إلى ما لا يشك عاقل في استحالته... و حتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف، لكنا نجهل معانيها فلا نعقل نفياً ولا نهياً ولا استفهاماً ولا استثناءً و كيف و المواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم و لأن المواضعة كالإشارة)[٤]

---

١ علي عبد الواحد وافي *نشأة اللغة عند الإنسان والطفل* ص٣٠ وما بعدها.

٢ عبدالسلام المسدى التفكير *اللساني في الحضارة العربية* ص ١١٣.

٣ عبدالقاهر الجرجانى دلائل الإعجاز ص ٤٢.

٤عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص ٣٦٢-٣٦٣.

موقف الجرجاني هذا تؤيده أشهر الدراسات اللغوية المعاصرة، فقد عرض "دسوسور" اعتراضين يمنعان الأخذ بمبدأ ارتباط أصوات الكلمة بالماهية[١]

الاعتراض الأول: أن الكلمات المحاكية للأصوات تدل على أن الدالة ليست دائماًجزافية أي أن مبانيها الصوتية توحي أحياناً بارتباط معين بين اللفظ و المعنى، إلا أن عدد هذه الكلمات كان قليلاً نسبة إلى ألفاظ اللغة كما أنها لا تمثل جزءاً هاماً في المعجم اللغوي، إضافة إلى أنها لا تمثل عناصر عضوية في داخل النظام الصوتي كما يرى أن الكثير منها يمكن أن يكون قد حدث بعد تطورات صوتية، تضعِف من تصورهذه الكلمات مجرد محاكاة لأصوات طبيعية.

الاعتراض الثاني: أنه لو كانت الكلمات تحمل دلالاتها المطابقة للواقع، كالصيحات الانفعالية أو الكلمات التي تمثل دلالاتها، لوجدنا هذه الألفاظ متماثلة في كل لغات العالم، إلا أن المقارنة بين هذه الصيحات في لغتين، تدل على التفاوت التي تعبر به كل منهما على المواقف نفسها[٢].

وبرهن الجرجاني على صحة مذهبه، حين أكد أنه لما كانت اللغة تقوم على المواضعة و الاتفاق فالعلاقة بين اللغة و العقل إنما تقوم على تنزيل الأدلة عن طريق المقارنة بين الدال و المدلول لتعقد بينهما نوعاً من العلاقة العقلانية أي أن تحديد معنى الكلمة يكون عن طريق الربط العقلي بين الدال والمدلول، وهذا يعني أن تحديد معنى الكلام يكون أيضاً بدلالة القرائن والأدلة، وهذا يستدعي بالضرورة وجود العقل، لأن مبدأ "أن اللغة قائمة على المواضعة" عملية تستدعي حضور العقل، وهو حضور مزدوج و توضيح ذلك أن العقل عاجز عن إيجاد رابطة تربط بين الدال والمدلول بروابط مباشرة، مما يجعل الدال كالصورة المطابقة للمدلول لذا كانت هذه الرابطة اعتباطية رمزية. يقول الجرجاني:(ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه، فإضافته إلى دلالة اللغة و جعله مشروطاً فيها محال لأن اللغة تجري مجرى العلامات و السمات، و لا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما حُملت العلامة دليلاً عليه و خلافه)[٣].

ومن ناحية أخرى يتمثل دور العقل من خلال تفرده بالتحكم في نسيج النظام اللغوي ذاته، اعتماداًعلى شبكة العلاقات الموضوعة في هذا النظام و هذا ما أكده الجرجاني في أثناء إثباته نظرية

---

١ مصطفى مندور *اللغة بين العقل والمغامرة* ص٩٩-١٠٠.

٢ المصدر السابق ص ١٠٠.

٣ عبد*القاهر الجرجاني اسرار البلاغة* ص ٣٤٧.

النظم و العلاقات السياقية فهو لا يزال في كل فرصة في كتابيه يؤكد أن العقل هو الذي يقضي الأحكام اللغوية و يبينها.

ففي سياق حديثة عن المجاز يبرهن على أن اللغة قائمة على المواضعة، يقول: (فإذا قلنا مثلاً: "خطٌ أحسنُ مما وشاه الربيع"، كنا قد ادعينا في ظاهر اللفظ أن للربيع فعلاً أو صُنعاً، وأنه شارك الحي القادر في صحة الفعل منه وذلك تجوز من حيث المعقول لا من حيث اللغة لأنه إن قلنا إنه مجاز من حيث اللغة، صرنا كأنا نقول: إن اللغة هي التي أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد و أنها لو حكمت بأن الجماد يصح منه الفعل و الصنع... لكان ما هو مجاز الآن حقيقة، ولعاد ما هو الآن مُتأوّل معدوداً فيما هو حق محصل وذلك محال ... وإنما وزان ذلك، وزان أشكال الخط التي جُعلت إماراتٍ لأجراس الحروف المسموعة، في أنه لا يُتصور أن يكون العقل أقتضى اختصاص كل شكل منها بما اختص به، دون أن يكون ذلك لاصطلاحٍ وَقعَ و تواضعٍ اُتفِقَ و لو كان كذلك لم تختلف المواضعات في الألفاظ والخطوط و لكانت اللغات واحدة كما وجب في عقل كل عاقل)[١].

في هذا النص نجد أن الجرجاني أثار قضية هامة من قضايا اللغة و الدلالة، وهي علاقة المعاني بعضها ببعض، مما أوصله إلى جوهر النظم أو التأليف، وهو هنا يضع الحكم الفصل في علاقة اللغة بالعقل، ويكون بذلك قد أجاب عن إشكالية وقف عندها الدارسون، وهي: هل الألفاظ موضوعة بإزاء الصور الذهنية، أم بإزاء الماهيات الخارجية؟ وبذلك استطاع أن يبلور الحكم النهائي في هذه القضية الخلافية مؤيداً رأيه بالأدلة، والبراهين المدعمة بالعقل و المنطق.

و لم يقف الجرجاني عند هذا الحد من تمثل عملية المواضعة اللغوية، بل إنه تخطى هذه المرحلة للبحث في التحول من المواضعة التعسفية للغة إلى المرحلة الثانية، وهي مرحلة التلازم الطبيعي بين الدال و مدلوله، وهي العلاقة التي كانت قائمة على اعتباطية هذا التلازم وهنا يبرز دور العقل حين يعمل على إحكام هذه الصلة[٢]، إذ رأى أن المتكلم حين يؤلف كلامه يجعل العقل حكماً، فليس شيء من الكلام يخرج عن عمل العقل إلا دلالة الألفاظ بالوضع، يقول الجرجاني: (وهكذا "ليُضربْ زيدُ" لا يكون أمراً لزيد باللغة، ولا "اضرب" أمراً للرجل الذي تخاطبه، وتقبل عليه من بين كل من يصح خطابه باللغة، بل بك أيها المتكلم فالذي يعود إلى واضع اللغة أن "ضَرَبَ" لإثبات الضرب وليس لإثبات الخروج، وأنه لإثباته في زمان ماض وليس لإثباته في زمان مستقبل، فأما تعيين من يثبت له فيتعلق بمن

---

١ عبدالقاهر الجرجاني *أسرار البلاغة* ص ٣٧٧-٣٧٨.

٢ عبدالسلام المسدي *التفكير اللساني في الحضارة العربية* ص ٣١٠.

أراد ذلك من المخبرين بالأمور، والمعبرين عن ودائع الصدور... بحسب ما تأذن به العقول، وترسمه، أو معدولاً بها عن مراسمها نظماً لها في سلك التخييل، وسلوكا بها في مذهب التأويل)[١]

هذا يقودنا إلى مناقشة مفهوم آخر، وهو التحول الدلالي، الذي يُعد أساساً من أسس التفكير اللغوي عند عبد القاهر.

٤- التحول الدلالي

تتمثل ظاهرة التحول الدلالي في ما يسمى (المجاز)، وهو أن يجوز المتكلم بالكلمة من معناها الوضعي إلى معنى آخر شرط أن يكون بين المعنى الأول و الثاني مناسبة أو علاقة تسوغ علمية التحويل الدلالي.

وهذه الظاهرة تمثل في تحركها ضمن نسيج الأبنية الكلامية مرحلةً ثانية من المواضعة فهي خروج على المواضعة الأولى إلى مواضعة ثانية لكنها ليست دائمة أو مُلزمة، ومع ذلك فهي تعَدّمن أهم العمليات اللغوية التي تغذي اللغة و تبث فيها روحا جديدة تضمن حيويتها و نموها إنها َتشكّلٌ جديد و مخاضٌ دائم مستمر وهذا ما دفع ابن جني ليقول:(أعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة)[٢] يأتي المجاز ليخرق المواضعة بمواضعة أخرى، ولكنها مشروطة، إذ يكون التحول الدلالي مرتكزاًعلى علاقة منطقية تربط بين الدلالة الوضعية الأولى (الدائمـــــة) و الدلالة الوضعية الجديدة (العرضية)،وهذا قائم على أساس أن الدلالة الوضعية الأولى هي تعليق دال بمدلول من غير أي اضطرار، أو علاقة طبيعية بينهما لذا كانت العلاقة بين الدال المجازي و مدلوله هي أيضاً علاقة اعتباطية تحدث في صلب اعتباط أول، لكنها علاقة أمتن لِما تحمله من تلازم منطقي شفاف بين الدلالة الأولى و الدلالة الثانية[٣].

وقف الجرجاني عند هذه القضية وقفة المتأمل، الذي ينتظر إلى خفايا الظاهرة بنظر ثاقب و من ثم تناولها بدقة علمية فلم يترك أيَ بُعد من أبعادها من غير أن يخضعه للفحص المجهري الدقيق، ففي تعريفه للحقيقة يشير صراحة إلى فاعلية المواضعة في اللغة، فهو يرى أنها (كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضعِ واضعٍ -و إن شئت قلت في مواضعةٍ- وقوعاً لا تستند فيه إلى غيره)[٤].

---

١ - *عبدالقاهر الجرجانى اسرار البلاغة* ص ٣٧٦- ٣٧٧.

٢ - *ابن جني الخصائص* ص ٤٤٧.

٣ - *التفكير اللساني في الحضارة العربية* ص ١٩٨ .

٤ *عبدالقاهر الجرجانى اسرار البلاغة* ص ٣٢٤.

ويتضح موقفه من المواضعة: عندما شرح عبارته مشيراًإلى أنه جاء بعبارة "وضع واضعٍ" على التنكير و لم يقل "في وضع الواضعِ الذي ابتدأ اللغة" أو"في المواضعة اللغوية" حتى لا يتوهم السامع أن (الأعلام أو غيرها مما تأخر وضعه عن أصل اللغة يخرج عنه)[١].

ولما كانت اللغة تقوم على مبدأ المواضعة والاتفاق، فإن العلاقة بين اللغة والعقل إنما تقوم على تنزيل الأدلة عن طريق المقارنة بين الدال والمدلول، لتعقد بينهما نوعاً من العلاقة العقلانية، وهذا يقود إلى أن تحديد معنى الكلام يكون بدلالة القرائن، وهذا بدوره يعني أن العقل هو الذي يذيب الحواجز بين الدال والمدلول، أي أن اقتران اللغة عن طريق المواضعة تصل إلى حدّ التلازم والانصهار، صحيح أن العقل لا يستطيع الربط المباشر بين الدال والمدلول، بمعنى أن يكون الدال صورة مطابقة للمدلول، إلا أن العقل ينفرد بالتحكم داخل النظام اللغوي عندما يتعرف على شبكة العلاقات القائمة في مواضعاتها الأولية[٢]، فيستنبط علاقات آنية جديدة لا تخضع كلياً للمواضعات الأولية؛ بل تخرج على قوانينها من غير أن تقطع الصلة بها نهائياً، لأنها تبقي بعض ملامح المواضعات الأولية، لتضفي على هذا الخروج نوعاً من الشرعية التي يقبلها العقل، يقول الجرجاني: (ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه، فإضافته إلى دلالة اللغة، وجعله مشروطاً فيها محال، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما حملت العلامة دليلاً عليه)[٣].

و من خلال تناوله قضية النظم و العلاقات السياقية، توصل الجرجاني إلى تأكيد دور المتكلم في عملية التحول الدلالي و في التصرف في أسبابها مبيناً عمل المبدع، ولاسيما في إخضاع اللغة لإبداعه الفني وفق أغراضه ومقاصده إذ يمارس عليها فعل التصرف بمدلولاتها، وهو يعلم أن المتلقي سيتقبل هذه التحولات الدلالية الجديدة، وهو في حالة استرسال مع الأجواء الخيالية والوجدانية والمعنوية للعمل الفني، وإذا كانت القواعد اللغوية و البلاغية تحدّ بعضاً من هذا التصرف، إلا أن ما تضمنته كتب الأخبار و النقد من أخبار المبدعين، تؤكد استمرار عملية التصرف الإبداعي في اللغة على مر العصور وتؤكد الجانب الاعتباطي المشروط، من خلال ما يسمى المجاز خاصة.

هذه الفكرة كانت واضحة في ذهن عبد القاهر الجرجاني إذ راح يؤكد، في أثناء تناوله للمجاز والاستعارة خاصة، أنها قائمة على الادعاء وليس على النقل كما قرر العلماء قبله، يقول: (وإذا ثبت

---

١ المصدر السابق ص ٣٢٥.

٢ *التفكير اللساني في الحضارة العربية* ص ٢٠١ .

٣ عبدالقاهر الجرجانى *اسرار البلاغة* ص٣٤٧.

أنها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، و نقل لها عما و ضعت له كلام قد تسامحوا فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له ؛ بل مقراً عليه)[١].

هذا النص يدل على ارتقاء الجرجاني بفكرة المواضعة المجازية، إذ تبقى هناك علاقات تربط الدلالة الجديدة للاسم المُزال عما وضع له أصلاً بدلالته القديمة، لكنها ليست روابط دائمة، بل إن العملية هي من قبيل التداخل بين الأشياء، إنها ادعاء مشروط و لهذا نجد الجرجاني يؤكد ضرورة التناسب بين الدلالتين، وهذا يعني أن حركة التحول الدلالي تقوم على الربط المنطقي بين دلالتين تخضعان لمبدأ المواضعة، الأولى منهما هي الدلالة المعجمية الدائمة، والثانية هي الدلالة المجازية العرضية.

وهنا نلاحظ ارتباط التحول الدلالي عند الجرجاني بالعقل ولكن من جانب آخر في هذه المرة، فقد استطاع بفكره النافذ أن يبلور هذا الجانب، ويبرزه من خلال تركيزه على فكرة النظم والعلاقات السياقية إذ يقرر أنه لا يمكن للتحول الدلالي أن يتم في الألفاظ المفردة، ولا بد له من سياق لغوي أو حالي يكون فيه مقترناً بما يسمى القرينة اللغوية أو الحالية، وهذه القرينة هي التي تحد من اعتباطية المجاز، يقول الجرجاني: (كذلك علمت أن لا سبيل إلى الحكم بأن ههنا مجازاً، أو حقيقةً من طريق العقل إلا في جملة من الكلام... فكما يستحيل وصف الكلم المفردة بالصدق و الكذب،... كذلك يستحيل أن يكون ههنا حكم بالمجاز أو الحقيقة، وأنت تنحو نحو العقل، إلا في الجملة المفيدة فاعرفه أصلاً كبيراً.)[٢]

و يُخرج الجرجاني القضيةَمن سياقها العربي ليجعلها ظاهرة لسانية عالمية تشمل جميع اللغات الإنسانية لأنها تمثل نشاطاًعقلياً يستقطب كل اللغات[٣] يقول: (و إنما اشترطت هذا كله لأن وصف اللغة بأنها حقيقة أو مجاز حكم فيها من حيث أن لها دلالة على الجملة، لا من حيث هي عربية، أو فارسية، أو سابقة في الوضع، أو محدثة، أو مولدة، فمن حق الحدّ أن يكون بحيث يجري في جميع الألفاظ الدالة و نظير هذا نظير أن تضع حداً للاسم و الصفة في أنك تضعه بحيث لو اعتبرتَ به لغة

١عبدالقاهر الجرجانى دلائل الإعجاز ص ٢٩٦.

٢ *عبدالقاهر الجرجانى اسرار البلاغة* ص٣٨٢ – ٣٨٣.

٣ *التفكير اللساني في الحضارة العربية* ص ٢٠١.

غير لغة العرب، وجدته يجري فيها جريانه في العربية لأنك تحدّ من جهةٍ لا اختصاص لها بلغة دون لغة)[١]

الخاتمة

وهكذا يمكننا القول إن الجرجاني كان عالماً لغوياً قبل أن يكون عالماً بلاغياً، فهو لم يكتفِ بالوقوف عند حدود الظاهرة اللغوية البلاغية ؛ بل كان يتناولها بروية وعمق، ويتوغل في خباياها ليصل إلى الرؤية السليمة، والفهم الثاقب، وهذا ما جعله يدرك آلية الحركة اللغوية في مستوياتها المختلفة إدراكاً صحيحاً ودقيقاً، وبذلك اتجه بدراساته البلاغية الوجهة السليمة، التي أثبتت صحتها على مرّ العصور، من هنا كان لابد من أن يكون ثمة تواصل بين كل مستويات الدرس اللغوي والفني من جهة، وبين نظرية النظم والعلاقات السياقية، لأنها الأساس في تطوير اللغة لتساير تطور حركة الحياة.

المصادر والمراجع

١- ابن جني أبو الفتح عثمان *الخصائص* تحقيق محمد علي النجار ط٢ بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر.

٢- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر*الحيوان* تحقيق وشرح عبد السلام هارون ط١ مكتبة الحلبي.

٣- الجرجاني عبد القاهر *أسرار البلاغة* تحقيق هـ. ريتر ط٣ بيروت: دار المسيرة ١٩٨٣م.

٤- الجرجاني عبد القاهر *دلائل الإعجاز* تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية ط١ دمشق: دار قتيبة ١٩٨٣م.

٥- حسان تمام *الأصول* ط١ الدار البيضاء: دار الثقافة ١٩٨١م.

٦- حسان تمام *اللغة العربية معناها ومبناها* الدار البيضاء دار الثقافة.

٧- حميدة مصطفى *نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية* ط١ القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر١٩٩٧م.

٨- الراجحي عبده *فقه اللغة في الكتب العربية* بيروت: دار النهضة العربية ١٩٧٩م.

٩- زكريا ميشال *الألسنية مبادئها وأعلامها* بيروت ١٩٨٠م.

١٠- زهران البدراوي *عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني* ط٣ القاهرة: دار المعارف ١٩٨٦م.

١ *عبدالقاهر الجرجانی اسرار البلاغة* ص ٣٢٤- ٣٢٥.

١١- عبد المطلب محمد *البلاغة العربية قراءة أخرى* ط١ القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٧م.

١٢- عبدالمطلب محمد *البلاغة والأسلوبية* الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

١٣- علوية نعيم *نحو الصوت ونحو المعنى* ط١ الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ١٩٩٢م.

١٤- فندريس *اللغة* ترجمة عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص القاهرة: الأنجلو مصرية ١٩٥٠م.

١٥- مدكور عاطف *علم اللغة بين القديم والحديث*، مديرية الكتب والمطبوعات، جامعة حلب١٩٨٧.

١٦- المسدي عبد السلام *التفكير اللساني في الحضارة العربية* تونس: الدار العربية للكتاب ١٩٨١م.

١٧- مندور مصطفى *اللغة بين العقل والمغامرة* القاهرة: منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٧٤م.

١٨- مونان جورج *تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين* ترجمة بدر الدين القاسم مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٢م.

١٩- وافي علي عبد الواحد *نشأة اللغة عند الإنسان والطفل* القاهرة: مطبعة العالم العربي ١٩٧١م.

منهج القاضي الجرجاني في الدفاع عن المتنبي

علي زائري وند*

الملخص

يُعدّ أبو الطيب المتنبي من عمالقة الشعر العربي فيوصف بأنه كان نادرة زمانه، وأعجوبة عصره، وظل شعره مصدر إلهام ووحي للشعراء والأدباء، ولكنه كثرت الآراء القائلة بفساد شعره ونقص مذهبه في القرن الرابع، وهذا كان الدافع الرئيسي من وراء تأليف كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه" لعلي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني؛ فانصف القاضي الجرجاني الشاعرَ المتنبي من خصومه بعدما توسط الفريقين المتصارعين في محبته ومعاداته فاعطى لكل فريق حقه وكشف تسرعه وأخطاءه وكشف عورات الحاقدين عليه.

فتهدف هذه الدراسة معالجة "منهج القاضي الجرجاني في الدفاع عن المتنبي" وهو المنهج الذي أصبح من الركائز الرئيسية للنقد الأدبي عند العرب.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم. الصلاة والسلام على سيدنا ونبينا محمد وآله وصحبه، وبعد؛ فهذا بحث في "منهج القاضي الجرجاني في الدفاع عن المتنبي" في كتابه الموسوم بـــ: "الوساطة بين المتنبي وخصومه". وحاولت أن أقف على أهم المعالم المنهجية التي دافع بها هذا الناقد عن المتنبي، وهل كان دفاعه على أسس فنّية ورصينة؟ أم كان مدفوعا بالتعصّب والهوى؟ أم أنه اعتمد ميزانا عقليا لافنيا ولاعصبيا؟

فهذا الكتاب يُعدّ من أهم الكتب التي وضعت المتنبي في الميزان ودافعت عنه، ولذلك كان لابدّ لنا أن نسير معه فصلا فصلا وأن نتبيّن كيف استطاع مؤلفه أن يقنع المتلقي بأن المتنبي مظلوم في الهجوم عليه وأن كثيرا ممّن هاجموه كانوا مدفوعين بالهوى والحسد. وأنه لايقلّ مكانة عن كبار الشعراء الذين سبقوه كأبي تمام والبحتري.

---

* طالب الدكتوراه، فى قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية.

تاريخ الوصول: ١٢/٦/٨٩ تاريخ القبول: ١٠/٩/٨٩

ويبدو أن هذا الشعور كان الدافع من وراء تأليفه لهذا الكتاب، ولذلك فقد بناه بما يتوافق مع الهدف الدفاعي، فنجد في كتابه ثلاثة أجزاء رئيسية:

١- المقدمة وفيها يقرر القاضي الجرجاني موقفه من الأدب ونقده. وفي هذا الجزء جلّ النظريات النقدية التي جاء بها واعتمد عليها.

٢- دفاعه عن المتنبي.

٣- نقد تطبيقي و يتناول فيه مآخذ الخصوم على المتنبي.

فمن خلال هذا التقسيم، نجد أن الرجل جلّ همّه أن يخرج من هذه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" منتصرا له ومدافعا عنه ورادّاً للتهم التي أُلصقت به وواضعا له المنزلة الأدبية التي يستحقها.

وأما بالنسبة إلى الدراسات السابقة في الموضوع فنرى أن هناك عددا كبيرا من النقاد والأدباء تطرقوا إلى موضوع المتنبي ووساطة القاضي الجرجاني بينه وبين خصومه، ولكن كل منهم عالج القضية من منظاره الشخصي يدخل فيه أحيانا هواه الشخصي؛ ولعل ما يميز هذه الدراسة هو أن الباحث حاول أن يدرس "منهج القاضي في الدفاع عن المتنبي" بعيدا عن الانحياز وذلك لتبيين أسس منهج القاضي الجرجاني في الدفاع عن المتنبي، المنهج الذي أصبح من الركائز الرئيسية للنقد الأدبي عند العرب فيما بعد.

وقد حاولت أن أعرض في هذا البحث القصير "منهجه في الدفاع عن المتنبي" لأقف على ملامحه العامّة، فإن أحسنت فمن الله، وإن قصّرت فأرجو أن يكون هذا البحث دافعا لي لبحث القضية بشكل تفصيلي في المستقبل. والله الموفِّق.

تحديد الخصوم وألوان الدفاع

يبدأ القاضي الجرجاني في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" دفاعه عن المتنبي بتحديد خصومه ويقسمهم قسمين: أولئك الذين لا يرون فضلاً إلا للمتقدمين جاهليين وأمويين، وهؤلاء إذ يرفضون الشعر الحديث، وبذلك فإنهم يجرحون المتنبي ويهجنون شعره لأنه لاحق المحدثين. ثم أولئك الذين يسلمون بفضل أبي تمام وحزبه ومع ذلك يهاجمون المتنبي، وهؤلاء قوم أفسد الهوى أحكامهم وأتلف الحسد نظراتهم.[١]

١ القاضي الجرجاني *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٣.

فهو يرى أن المتعصبين للقديم يسرفون في ذم المحدثين، ويظلمونهم عندما يرفضون شعرهم جملة، مع أن هؤلاء المحدثين أجدر بأن يترفّق في الحكم عليهم[١].

وقد لحظنا أن القاضي الجرجاني يذكر ما عيب به شعر المتنبي، ويأتي بأمثلة كثيرة من شعره المعيب ويعقب على ذلك بإيراد أمثلة من شعره الجيّد، ويورد من ذلك قدراً كبيراً، ثم يتطرق إلى قضية السرقات في الشعر ويذكر رأيه في السرقات تمهيداً لمعالجة ما نُسب إلى المتنبي من السرقات، وفي قسم كبير من كتابه يقوم الجرجاني بقياس أبي الطيب بالمحدثين من الشعراء.

وبعد ذلك يعود المؤلف لاستكمال بعض المآخذ على أبي الطيب المتنبي، ويلتمس المعاذير له ويأخذ بعدئذٍ دراستها دراسة تفصيلية، يعرض فيها بعض الأبيات التي عيب على المتنبي ويدرسها بيتاً بيتاً، ملتمساً العذر له في كثير مما وقع فيه.

إذن، يبدو أن القاضي الجرجاني جعل دفاعه عن المتنبي ألواناً ثلاثة:

أولاً: وزن الحسنات بالسيئات لنرى أن جانب الحسنات أرجح.

ثانياً: أن أمثاله من عظماء الشعراء المحدثين لهم مثل أغلاطه، فلم ينفرد دونهم بالحساب والمؤاخذة وإغفال أمر الجيّد من شعره.

ثالثاً: التماس الأعذار فيما أخطأ فيه، إن كان له عذر[٢].

وهذه الألوان الثلاث تحتوي على أقسام وفروع كثيرة ونحاول أن نقف عندها ليتسنّى لنا معالجة منهج القاضي الجرجاني في الدفاع عن المتنبي.

وزن الحسنات بالسيئات

ففي القسم الأول يورد القاضي الجرجاني، السخيف من شعر أبي الطيب وكلّ الأبيات التي يختارها لذلك ليست اختياره هو، وإنما سبقه إليها خصوم الشاعر أمثال الصاحب والحاتمي وغيرهما. يسلم الجرجاني إذن بما في شعر المتنبي من عيوب ولكنه يردف ذلك بالروائع من ديوانه ثمّ يدخل في مجال المقارنة ويورد ما اختاره من جيّد شعر الشاعر بدون تعليق ولا شرح، وإن كان قد لجأ بعض الأحيان إلى المقارنة، وإن لم يفصلها و لم يحكم فيها دائماً.

---

١ المصدر السابق.

٢ أحمد بدوي *القاضي الجرجاني* ص٧٤.

نرى القاضي الجرجاني في دفاعه عن المتنبي يتخّذ أحياناً منهج الدفاع المتعصّب أو ما يسمّيه الباحث بالدفاع غير المبرّر، أي أنه يمدح شعر أبي الطيب وما جاء فيه من ألفاظ نادرة ومعانٍ مبتكرة. ويعجب الجرجاني من أولئك النقاد الذين ينعون على أبي الطيب المتنبي "بيت شذّ وكلمة ندرت وقصيدة لم يسعده فيها طبعه. وينسون محاسنه وقد ملأت الأسماع وشغلت الأفكار وبخاصة تجديده الذي لم يستطع غيره من الشعراء أن يأتي بما يصلح لمصاحبته ومجاورته"[١] وفي هذا المجال يورد قصيدته في وصف الحمى التي مطلعها:

وزائرتي كأن بها حياءٌ فليس تزور إلاّ في الظلام

ويرى أنها من الجديد المبتكر وأن أمثالها بديوان الشاعر كثير، "وأمثال ذلك أن طلبته هداك إلى موضعه. وإذا التمسته دلّك على نفسه"[٢].

قياس الأشباه والنظائر

أما القسم الكبير من دفاع الجرجاني عن المتنبي فيركّز على أشبه ما يكون بالدفاع القضائي ونجد الجرجاني في هذا القسم يدافع عن المتنبي بذكر عيوب الشعراء المحدثين وذلك بالرغم أنه عرض الأبيات بلا تحليل أو مناقشة، ثم يذكر الكثير من الأشعار الرديئة لأبي تمام وأبي نواس وابن الرومي، كأنما يعني بأنه إذا كان هناك شعر رديء للمتنبي، فإن له أشباه أشدّ منه رداءة عند إمام المطبوعين وسيّد الصنعة، أو بالأحرى، إذا كان شعر صاحبه يتردّد بين الحسن والقبح، فإن له نظائر عند الآخرين[٣]. وأطلق "محمد مندور" على هذا النقد "قياس الأشباه والنظائر"[٤].

وعلى سبيل المثال يقيس الجرجاني المتنبي بابن الرومي بقوله:

"وقد نجد كثيراً من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ويغلو في تقديمه، ونحن نستقرئ القصيدة من شعره وهي تناهز المائة أو تربى أو تضعف، فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين، ثمّ قد تنسلخ قصائد منه وهي واقفة تحت ظلها جارية على رسلها، لا يحصل منها السامع إلا عدد القوافي

١ على بن عبدالعزيز الجرجانى *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٧٧.

٢ المصدر السابق ص٩٢،٩٣.

٣ مصطفى عمر *في النقد الأدبي القديم* ص١٤٦.

٤ محمد مندور *النقد المنهجي عند العرب* ص٢٥٦.

وانتظار الفراغ، وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار ومعانٍ تستفاد، وألفاظ تروق وتعذب وإبداع يدلّ على الفطنة والذكاء وتصرف لا يصدر إلا عن غزارة واقتدار"[١].

مع أن الجرجاني ينبّه إلى موقفه الحيادي تجاه المتنبي[٢] إلا أنه في موازناته يقلّل من شأن نظائر المتنبي ويرفع من شأن أبي الطيب كما نرى في موازنته بينه وبين ابن الرومي يزدري شعر ابن الرومي ويبالغ في مدح شعر المتنبي دون ذكر أسباب التفضيل.

إذن، لم يقف الجرجاني عند الشعر الجيد لأبي الطيب يبين أسباب روعته، ونواحي الجمال فيه، ولو أنه فعل، لكان ذلك من أقوى وسائل الدفاع عن المتنبي، وكان المجال واسعاً أمامه للموازنات بينه وبين غيره. وإنه حتى في الموازنات القليلة التي عقدها بينه وبين غيره، لم يقف طويلاً ليبيّن فضل أبي الطيب، ومقدار سموّه في الناحية التي اتجه إليها، ولكنّه كان يلمس ذلك لمسات مسرعة.[٣]

هذا والجرجاني اتخذّ منهج قياس الأشباه والنظائر للدفاع عن المتنبي وهذا ما سمّاه أحد النقاد العرب بـــ"قياس الأخطاء بالأخطاء" أو "قياس العيوب بالعيوب"[٤] وليس من المعقول أن نتمشى مع الجرجاني في منهجه هذا، إذ إنه بهذه القاعدة النقدية يصرّح أن من حق المتنبي أن يُخطئ كما أخطأ قبله من الشعراء المحدثين وهذا ليس مبرراً لشاعر كالمتنبي ليقع في الأخطاء، إذ إنه من الطبيعي أن يتعلم الإنسان من أخطاء السابقين ولا يقع فيها ومن حقنا كبشر أن نتمثل بالحسن ونبتعد عن القبيح.

النقد الموضوعي والمآخذ على المتنبي

إلى هنا لم نجد نقداً حقيقياً أو وساطة عند الجرجاني بل كلّه دفاع عن المتنبي بطريقة سالبة[٥]، فهو لم يناقش مآخذ الخصوم على المتنبي، ولكنه سلم بها وردّ
عليهم بأن كبار الشعراء وقعوا فيما وقع المتنبي من أخطاء.

---

١ انظر: على بن عبدالعزيز الجرجانى *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٥٢.

٢ انظر: المصدر السابق ص٤٤٣.

٣ *القاضي الجرجاني* ص٧٤.

٤ مصطفى عمر *في النقد الأدبي القديم* ص١٥١.

٥ محمود السمرة *القاضي الجرجاني الأديب الناقد* ص١١٣.

وفي الضرب الثالث لدفاع الجرجاني عن المتنبي نجد مؤلف الوساطة ناقداً موضوعياً ومدافعاً عادلاً، ذلك لأن الناقد يتناول فيه ما عيب على أبي الطيب في شعره وما أخذ عليه العلماء من مآخذ، يناقشه ويحلّله ويفصل القول فيه. "وهذاالجزء

الذي نجد فيه النقد الموضعي الدقيق، وربّما كان خير ما في الكتاب"[1].

وأوّل ما يلفت النظر في هذا الباب هو قضية السرقات، لأنها من أكبر المآخذ على المتنبي وأهم الوسائل لتجريحه ولذلك نرى الجرجاني قد خصّص صفحات كثيرة من الوساطة بقضية السرقات، إذ فصل فيها القول تفصيلاً يشمل التطرق إلى مبدأ السرقات وأنواعها وبعض النماذج عند الشعراء القدامى.

يرى الجرجاني أن السرق داء قديم، وأنه لم يخل منه شاعر قديم أو محدث، ويستعرض شواهد للشعر قديمة ومحدثة ونماذج من سرقات الشعراء ويخلص لأبي نواس والبحتري وأبي تمام، ثم يناقش سرقات المتنبي.

وفي تقسيم السرقات سار على ما سبق أن قال به الآمدي في السرقات من حيث:

أولاً: هناك معان مُستدركة مبتذلة لا يصح أن تكون لشاعر دون آخر.

ثانياً: هناك معانٍ اختارها الشعراء السابقون، وأصبحت من حقهم، لأنهم ابتدعوها وهي التي يمكن أن تكون من البديع المخترع.

ثالثاً: هناك معانٍ محورة، مجددة، قد تمت إلى معاني شعراء سابقين أو إلى معان مبتذلة ولكن يكون للشاعر حق تحويرها أو تجديدها[2].

والسرقة لا تعدّ سرقة إلا إذا أخذ الشاعر المعنى البديع وحده دون تغيير أو تعديل، وجعل الجرجاني للسرقة درجات، أقلّها سرقة الألفاظ، وأقصاها سرقة المعاني، "وقد تدق ولا يتبيّنها سوى الخبير العارف بأسرار الشعر ومواطنه"[3].

وقد ذكر القاضي بعض المصطلحات التي لها صلة بالسرقات الشعرية مثل توارد الخواطر، والسرق، والغضب والإغارة والاختلاس والإلمام والملاحظة والتناسب واحتذاء المثال والقلب، و... الخ. ولكنّه

١ محمد مندور *النقد المنهجي عند العرب* ص٢٧٧.

٢ محمد زغلول سلام *تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري* **ص**٢٣٤.

٣ على بن عبدالعزيز الجرجانى *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٣٢٥.

يتخذ في دفاعه عن سرقات شاعره نفس المنهج الذي اتبعه في كتابه للدفاع عن المتنبي ونعني به قياس الأشباه والنظائر وبذلك يعترف بسرقة المتنبي بعض المعاني من السابقين الأولين مما يدلّ على عدله في الحكم وانحياده في المنهج أحيانا.

الأخطاء المعنوية واللغوية للمتنبي

وبعد معالجة اتهام المتنبي بسرقة بعض الأفكار والمعاني من السابقين يناقش ما عابه النقاد على المتنبي بغية الدفاع عنه.

ومما عابه النقاد على المتنبي هو التعقيد والغموض، والجرجاني يبدأ بمناقشة هذا الموضوع بإتخاذ منهج الأشباه والنظائر ويرى أن أبا تمام قد بلغ ما لم يبلغه المتنبي ومع هذا لم يسقط ذلك شعره. كما يعتقد "أن من يرى الألفاظ الهائلة والتعقيد المفرد [في شعر المتنبي] فيشك أن وراءها كنزاً من الحكمة وأن في طيها الغنيمة الباردة حتى إذا فتشتها وكشف عن سترها... فما هذا من المعاني يضيع لها حلاوة اللفظ وبهاء الطبع ورونق الاستهلال ويشح عليها حتى يهلهل لأجلها النسج ويفسد النظم"[١].

ومن مآخذ النقاد على المتنبي هو الإفراط، ويرى الجرجاني أنه "مذهب عام في المحدثين وموجود كثير في الأوائل والناس فيه مختلفون... والباب واحد ولكن له درجات ومراتب"[٢] ويرى أن الإفراط قد يؤدي إلى النقص.

ويتخذ منهج المقايسة كعادته، ويورد بعض الأبيات كأمثلة على الإفراط من الشعراء المحدثين من أمثال أبي تمام ولكن "محمد مندور" يعتقد أن ما ذكره الجرجاني كأمثلة على الإفراط من شعر أبي تمام، يعتبر من أجود الشعر وأن الجرجاني مخطئ في تسليمه بعيبها.[٣]

وكذلك الاستعارة تعدّ مما أُخذت على المتنبي، وفكرة الصدق لدى صاحب الوساطة ترتد إلى موافقة العقل والمنطق عليها، وإذا جاءت الاستعارة منافية لفهم العقل ومخالفة لمنطق الأشياء، انتفت فكرة الصدق منها، فعندما يقول المتنبي:

مسرة في قلوب الطيب مفرقها   وحسرة في قلوب البيض واليلب

١علی بن عبدالعزيز الجرجانی *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٧٥.

٢ المصدر السابق ص٤٢٢.

٣ محمد مندور *النقد المنهجي عند العرب* ص٢٩٧.

يعيب الجرجاني المتنبي الذي جعل للطيب والبيض واليلب والزمان فؤاداً، ويقول: "وهذه استعارة لم تجد على شبه قريب ولا بعيد وإنّما تصح الاستعارة على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة"[١] ولكنه سرعان ما يعود إلى منهجه المفضّل ويساوي بين سخف أبي الطيب في هذا البيت وبين قول الكميت "إن الدهر قلب ظهره على بطنه كالتمعّك" وقول أبي رميلة "هم ساعد الدهر"، وحجته في ذلك أن "هؤلاء قد جعلوا الدّهر شخصاً متكامل الأعضاء تام الجوارح؛ فكيف أنكرت على أبي الطيب أن جعل له فؤاداً"[٢]!

وموضع الضعف عند الجرجاني في هذه المحاجة هو منهجه الذي يعتمد على المنطق والقياس، وهو يفعل ذلك بالرغم من أنه قد عثر على المقياس الصحيح عندما قال: "إنّ المميز هنا هو قبول النفس ونفورها والنفس لا تقبل ولا تنفر جرياً وراء قياس..."[٣]

وأخيراً يناقش "ما وقع الطعن عليه من جهة الإعراب ولكنه في ناحية الزلل في اللغة، وما ألحق بذلك من النقص الظاهر والإحالة المبنية والتقصير الفاحش، فلا بدّ من تحديده والحكم على كلّ واحد بعينه لاختلاف مأخذ حججه، وتشعّب القول في قبوله أو ردّه"[٤].

ويقسم المعترضين على المتنبي قسمين: القسم الأول هم من اللغويين والنحويين والآخر من أصحاب المعاني بقوله: "فإن المعترضين عليه أحد رجلين، إما نحوي لغوي لا بصر له بصناعة الشعر، فهو يتعرض من انتقاد المعاني لما يدل على نقصه، ويكشف عن استحكام جهله"[٥] والقسم الآخر هو "معنوي مدقق لا علم له بالإعراب، ولا اتساع له في اللغة، فهو ينكر الشيء الظاهر، وينقم الأمر البين"[٦].

ويضرب أمثلة كثيرة لأخطاء المتنبي التي يمكن أن يلتمس له عذر فيها أو يحتمل له وجه في صحتها، ثم يقول: "وأبيات أبي الطيب عندي غير مستكرهة في قسم الجواز، وقد بلغ هذا المحتج منه مبلغاً، غير أن أبا الطيب عندي غير معذور بتركه الأمر القوي الصحيح إلى المشكل الضعيف الواهي لغير ضرورة داعية، ولا حاجة ماسّة"[٧].

١على بن عبدالعزيز الجرجانى *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٤٢٩.

٢ المصدر السابق ص٤٣٠.

٣ محمد مندور *النقد المنهجي عند العرب* ص٣٠١.

٤ على بن عبدالعزيز الجرجاني *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٤٣٤.

٥ على بن عبدالعزيز الجرجانى *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٤٣٤.

٦ المصدر السابق.

٧ المصدر السابق ص٤٧٢.

إذن، يرى الجرجاني أن كل فريق ممن عاب على المتنبي يهتمّ بالجانب الذي يخصّه دون غيره، فتكون النتيجة أن يقع النحويون واللغويون في وهم المعاني ويقع المعنويون في وهم اللغة.

ولا يخرج دفاع الجرجاني عن أخطاء المتنبي في اللغة عن اتهام اللغويين بالتحيّز، أو بأن أصحاب المعاني لا يتقنون اللغة، أو بأن اللغة لا يمكن حصرها، فما وقع العالم أو جماعة من العلماء ليس كل اللغة، ويضرب الأمثال لعبارات وألفاظ وتراكيب صحيحة رويت في بعض كتب اللغة وليست شائعة، واعتمدها المتنبي.

فالجرجاني وجّه اهتمامه الأكبر إلى سرقات المتنبي، ثم إلى أخطائه في اللغة والمعاني، وأما البديع فكان حظّ أخطائه أقل ولذلك لم يتطرق القاضي إليه كثيراً.

ومهما يكن من أمر، فإن مناقشات الجرجاني تدلّ على سعة علمه وتبحّره في معرفة المعاني التي أوردها الشعراء قدر تمكّنه من اللغة وقواعدها.

الدفاع غير المباشر

وأشرنا في بداية هذه الدراسة أن القاضي الجرجاني جعل دفاعه عن المتنبي ألواناً ثلاثة ولكنّه في طيّات كتابه يدافع عن المتنبي بشكل غير مباشر أي دون تصريح، وكذلك يدافع عن المتنبي بدفاعه عن المحدثين ويرى أن الشعر المحدث أقرب إلى طباع أهل العصر "والنفس تألف ما جانسها وتقبل الأقرب فالأقرب إليها"[١]. ثم يقول إن الشاعر المحدث يُتّهم بالسرقة ولكن الإنصاف يقتضي أن نعذره في ذلك، لأن المعاني قد استغرقها المتقدمون.[٢] ويبدو كأن دفاع الجرجاني عن المحدثين والتعاطف معهم هو في الحقيقة تمهيد لإنصاف أبي الطيب[٣]. فالجرجاني لا يناقش الموضوع لإثبات شاعرية المتنبي وحده، ولا ليقرّر شيئاً يتعلق به خاصة، وإنما "يناقشهم ليدعم الكيان الأدبي للشعراء المحدثين عامة"[٤].

والمنهج الآخر الذي اتخذه الجرجاني للدفاع عن المتنبي بشكل غير مباشر هو وضع الشروط لعمود الشعر، إذ يرى أن عمود الشعر ذو أركان محددة، وهي:

١. شرف المعنى وصحته.

---

١ على بن عبدالعزيز الجرجانى *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٢٩.

٢ المصدر السابق ص٤١٧.

٣ إحسان عباس *تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري* ص٣٣٣.

٤ عبدالعزيز قلقيلة *النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني* ص٢٧٩.

٢. جزالة اللفظ واستقامته.
٣. إصابة الوصف.
٤. المقاربة في التشبيه.
٥. الغزارة في البديهة.
٦. كثرة الأمثال السائدة والأبيات الشاردة.

فالجرجاني لم يصرّح عن رأيه في صلة المتنبي بعمود الشعر، "غير أنك تلمح من طرف خفيّ أن الشروط التي وضعها تنطبق على المتنبي تماماً، فإذا طالعته بمعنى مستكره أو وصف غير مصيب أو استعارة مفرطة، دعاك إلى أن لا تحكم ببيت على أبيات، وبشاذ مفرد على مستوٍ غالب"[١].

وكذلك يذكر الجرجاني أن "الشاعر الحاذق من يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدهما الخاتمة. لأنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[٢].

ويسوق الجرجاني في هذا المقام جملة من مطالع المتنبي التي حازت رضاه واستوفت في نظره شرائط الحسن[٣].

وهكذا يُنهي القاضي الجرجاني دفاعه عن المتنبي.

الخاتمة

وبعد هذا العرض الموجز لمنهج القاضي الجرجاني في الدفاع عن المتنبي نخرج بالنتائج التالية:

١. حدّد القاضي الجرجاني خصوم المتنبي وقسمهم إلى قسمين: الذين يرفضون شعر المحدثين برمته والذين يؤمنون بالمحدثين لكنهم يرفضون شعر المتنبي وشاعريته.

٢. جعل الجرجاني دفاعه عن المتنبي ألواناً ثلاثة وهي: وزن الحسنات بالسيئات، قياس المتنبي بغيره من الشعراء، والتماس الأعذار فيما أخطأ فيه أبو الطيب.

٣. لم يكن الجرجاني في دفاعه عن المتنبي محايداً كما يدّعي في كتابه ورأيناه منحازاً في كثير من أحكامه إلى المتنبي، إذ لم يبرّر بعض أحكامه.

---

١ احسان عباس *تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري* ص٣٢٣.

٢ على بن عبدالعزيز الجرجانى *الوساطة بين المتنبي وخصومه* ص٢٧.

٣ محمد عبدالحمن شعيب *لمتنبي بين ناقديه (في القديم والحديث)* ص١٤٤.

٤. اتخذ صاحب الوساطة منهج "قياس الأشباه والنظائر" للدفاع عن المتنبي منهجاً غالباً في تناول القضايا.

٥. يعرض الجرجاني في دفاعه عن المتنبي أبياته بلا تحليل كما يتناول ما عابه النقاد على المتنبي بغير مناقشة علمية ودون برهان علمي في كثير من الأحيان.

٦. إن منهج قياس الأشباه والنظائر للدفاع عن المتنبي لا يبدو منطقياً، إذ إنه قياس الأخطاء بالأخطاء أو قياس العيوب بالعيوب.

٧. استخدم الجرجاني أسلوب التمهيد والحديث العام عن المواضيع المطروحة بغية إنصاف المتنبي والدفاع عنه بهدف التنظير لإقناع المتلقي/ القاريء والسير به إلى ما يريد.

٨. دافع الجرجاني عن شعر المتنبي دون تصريح أحياناً وذلك بالتّعاطف مع المحدثين.

٩. وضع القاضي بعض الشروط لعمود الشعر وللشاعر الجيد وجعلها تنطبق على شعر المتنبي وشاعريته ليدافع عنه دون أن يصرّح بذلك.

١٠. اكتفى القاضي الجرجاني بالدفاع المنطقي عن أبي الطيب ولكنه لم يوفق دائماً في نظراته وهو أميل إلى المنطق والقياس منه إلى تحكيم الذوق والحسن الفني.

١١. إن منهج القاضي الجرجاني في الدفاع عن المتنبي مع كل ما يؤخذ عليه، يعدّ رائدا للمناهج النقدية في الأدب العربي، إذ فتح آفاقاً واسعة أمام النقاد المتأخرين.

المصادر والمراجع

١- عباس إحسان *تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري* ط٢ بيروت: دار الثقافة د.ت.

٢- زغلول سلاّم محمّد *تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري* القاهرة: دار المعارف ١٩٦٤م.

٣- عمر مصطفى *في النقدالأدبي القديم* ط٣ القاهرة دارالمعارف١٩٩٢م.

٤- السمرة محمود *القاضي الجرجاني الأديب الناقد* بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر د.ت.

٥- بدوي أحمد *القاضي الجرجاني* ط١القاهرة: دار المعارف ١٩٦٤م.

٦- عبد الرحمن شعيب محمد *المتنبي بين ناقديه (في القديم والحديث)* ط١ القاهرة: دار المعارف القاهرة ١٩٦٤م.

٧- قلقيلة عبد العزيز *النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني* ط٢ القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٦م.

٨- مندور محمد *النقد المنهجي عندالعرب* ط١ القاهرة:مطبعة الفكرة ١٩٤٨م.

٩- الجرجاني علي بن عبد العزيز (القاضي) *الوساطة بين المتنبي وخصومه* القاهرة: دار إحياء الكتب العربية د.ت.

آليات النص وفاعليات ما قبل التناص

الدكتور وفيق سليطين*

الملخص

يعكف البحث المزمع إنجازه على دراسة نصّ متخيّر من شعر "ابن مليك الحموي" في العصر المملوكي، ويهدف إلى الوقوف على الآليات النصيّة العاملة فيه، وتحديد أنواعها، ودرجات تفعليها في بنائه وإنتاج دلالاته الممكنة.

ومن ثم يعرض لأشكال التوظيف والاستخدام التي يتوسل بها النص، من خلال اشتباكه بالنصوص الأخرى التي يستحضرها ويحيل عليها. ويخلص البحث إلى تبيان أهمية هذه الممارسة ومناقشة أشكال التوظيف المعتمدة فيها بين حضور المرجع ومفهوم التناص.

كلمات مفتاحية: آليات النصّ، فاعليات، ما قبل التناص.

المقدمة

لم يعد العرض التاريخي النظري كافياً لإحراز معرفة بالنصوص الأدبية، وطرائق تشكّلها، وآليات تشغيلها؛ لذلك بات من الضروري تجاوز ذلك إلى اختبار النصوص بالتحليل الرامي إلى استكناه دواخلها وإخضاعها إلى الفحص الدقيق. ويأتي ذلك استكمالاً للدرس النظري وتعميقاً له. وفي هذا المنحى لا تبقى النصوص المختلفة مجرد وثائق لغوية للعرض والاستشهاد، أو لتدعيم فكرة وإبراز مقصد أو آخر، بل تغدو هي نفسها محلاً لتحليل علمي معمّق، يهدف إلى الكشف عن أنظمتها الذاتية، وأساليب انتظامها وإنتاجيتها التي تردّ بالضرورة على الدرس النظري التاريخي، وتتكامل معه على أساس علمي ومنهجي يمنحه ثقلاً نوعياً في ميدان الدراسات الإنسانية.

أهمية البحث والهدف منه: تتأتى أهمية البحث من عكوفه على النص لإنتاج معرفة به، من خلال الكشف عن الآليات العامة التي تحكم بناءه، وتؤمن اشتغاله، وتعزّز إنتاجيته. وإذْ يتولّى العمل إبراز هذه الآليات، فإنه ينصرف، في الوقت نفسه، إلى الحفر في الطبقات النصيّة العميقة، للوقوف على أشكال التوظيف والاستخدام التي يتوسل بها النصّ، وينتج نفسه من خلالها.

---

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ٨٩/٦/٥ تاريخ القبول: ٨٩/٨/٣٠

وإذا كان من شأن ذلك أن يضيء علاقة النص بتراثه الخاص، فإنـــه يســـهم، أيضـــاً، في تحديـــد استراتيجية النص الخاصة بتفعيل خطابه، من خلال اشتباكه بالنصوص التراثية، التي ينـــهض عليهـــا، ويتقوّى بها، عبر استجابته للنسق المؤسِّس، ومحاكاته له، وامتثاله لسلطته المرجعية. وفي ذلك ما يشـــير، على نحو ما، إلى المدوَّنة التي ينتسب إليها النص، ويعمل في إطارها.

منهج البحث: يقوم البحث على منهج التحليل اللغوي والأسلوبي، فينطلق من رصـــد المكونـــات الداخلية وسبل ترابطها، ليذهب، من ثَمَّ، إلى فحص علاقاتها وتمييز أشكال انتظامها. وهنا يأتي المسعى الأسلوبي الخاص بالكشف عن طرائق البناء والتشغيل، القائمة على التوالي والتكرار من جهة، وعلـــى التوسل بأساليب خاصة بالنصوص التراثية التي يستقدمها النص المملوكي لأغراض محدّدة، تتصل بدعمه وإطلاق فاعليته، بنيةً وخطاباً، في آن معاً.

يتصدّى هذا البحث لأنموذج من شعر العصر المملوكي، فيعمل على تحليله، للكشف عن الآليـــات التي يقوم عليها بنيانه من جهة، والتي يتوسل بها لتفعيل خطابه من جهـــة أخـــرى. ولا شـــك في أن مواجهة النصوص الأدبية تردّ حصيلة الجهد التطبيقي على النظرية، في الوقت الذي تتخذ منها منطلقـــاً تستهدي به في عملها على معاينة النصوص والحفر فيها، بقصد استجلاء الأنساق التي تنطوي عليهـــا، فتتماسك على أساسها، وتغدو موجَّهة بها من الداخل.

ربما كانت أهمية هذا التوجّه تتأتى، أولاً، من الانصراف عن التناول المحيطي للأدب، وعن الكـــلام على نصوصه من خارجها، للتعمّق في سبر المكوّنات النصيّة، وإضاءة سبل ترابطها، وإبـــراز آليـــات اشتغالها وإفضائها الدلالي على نحو أو آخر. وهذا ما يتغيّاه الاختبار المقدَّم هنا لقـــول " ابـــن مليـــك الحموي"[1] في ذمّ أهل زمانه[2]:

أذمُّ إلى الزمانِ أُهيل سوءٍ يرون الغيَّ من سبل الرشادِ
لئامٌ يسلقونكَ حين تعشو لنارِهِمُ بألسنةٍ حِدادِ

---

١ هو علي بن محمد بن علي المعروف بابن مليك، ولد في حماة سنة (٨٤٠ هـــ)، وتوفر على تحصيل علوم عصره في اللغة والأدب، توفي سنة (٩١٧ هـــ)

ينظر في ترجمته: نجم الدين الغزي *الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة* ج١ ص٢٦١- شهاب الدين الخفاجي *ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا* ج١ ص١٨٨.

٢ ابن مليك الحموي *الديوان* ص ٢٠٨، ٢٠٩ نقلاً عن عمر موسى باشا الأدب العربي في العصر المملوكي والعصر العثماني ج١ ص٣٢٢.

تراهمْ مِنْ أشدِّ الناس حرصاً   على الشيء الملفَّف بالنجادِ
فيدخرونَهُ قوتاً وزاداً   إلى يوم القيامة والتنادي
يبيتُ نزيلهُمْ غرثانَ يطوي   ومضطجعاً على شوك القتاد
يرون الجودَ منقصةً وذلاً   وأن البخلَ من شيمِ الجياد
فأكرمهُمْ وأنداهُمْ بغاثٌ   جمادٌ في جمادٍ في جمادِ.

١"ـــ من الملاحظ أن بناء هذه الأبيات يقوم، أساساً، على الجملة الافتتاحية؛ جملة الذم الخبريـــة، التي يمكن أن نشير إليها بـــ "الجملة المركزية" أو "الجملة النواة"، من حيث إنها تشكّل حجر الزاوية في هذا المبنى. أما بقية الجمل فتتوالى متتابعةً في صدورها عن الجملة النواة وارتباطها بها؛ فهي تلزم عنـــها، وتنشدّ إليها بقرينة منطقية.

تنتظم الأبيات السابقة، إذاً، من حيث هي جملة واحدة، تتفرّع وتتطاول، دون أن تكون متناميـــة شعرياً. ومعنى ذلك أن الجملة النواة يجري تمطيطها، وتكرار دوائرها، على نحو أو آخـــر، في الأبيـــات اللاحقة. ويمكننا أن نميّز ضروباً من التكرار المشار إليه، على النحو الآتي:

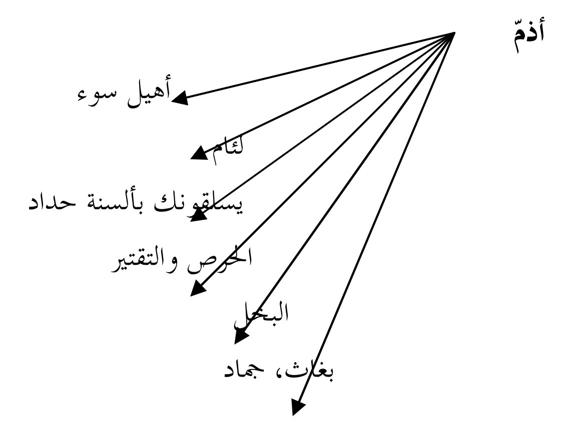
أ - التكرار اللفظي

يتبدّى هذا الضرب من التكرار، على نحو واضح، في البيت الأخير، الذي يتكرر فيه لفظ " الجماد " ثلاث مرات. وإذا كان في طبقات الجماد المضاعفة نفي لكل معنى إنساني، فإن ذلك يتجاوب مـــع صيغة التضعيف في لفظ " الملفّف " في البيت الثالث، من حيث إن التضعيف ضـــرب مـــن التكـــرار اللفظي. وهذا الاقتران بين الجانبين يتحدّد باعتماد التكثير اللفظي للدال المفرد. ويأتي ذلك على شكل طبقات متراصّة تُغلِّفُ واحدها الأخرى وتكرّرها، فيعاد إنتاج اللفظ نفسه، وتتراكم المكوّنات الصوتية نفسها، ويجري الإلحاح على تأكيدها، بالمعاودة، وعلى قرع الأسماع بها مرةً بعد أخرى.

ب- التكرار المعنوي

وهو ما يتأتّى من تكرار معنى جملة الذمّ في دوائر الأبيات المتفرّعة منها. فكلٌّ ما يأتي بعد هذه النواة النصيّة يقدّم، من نفسه، تأكيداً لها، وبرهاناً عليها. وبناء على ذلك يتواتر معنى الذم ويتثبت مع التقدّم الخطّي في القراءة، فيكون تغاير الدوال، من الجهة الأخرى، اجتماعاً على وحدة المـــدلول، وتعزيـــزاً للمعنى المركزي الذي تفضي به الجملة النواة. وبموجب ذلك تتراكم الحمولة المعنوية، وتحتشد الرقعـــة النصيّة بصور التنويع اللفظي المنعقد عليها، فتتوالى الأوصاف الراشحة بمعنى الذم التي تردّ على تأكيـــد

مركز القول، وتشكل جوهر الإقناع به. وعلى هذا الوفاق يكون تتابع الدوال انبعاثاً متكـــرراً لفعـــل "الذم"، ونطقاً متجدداً به، على نحو ما يظهر في الخطاطة التوضيحية الآتية:



تنجلي هذه المحاور الصادرة عن المركز من حيث هي تجليات معنوية، تستدعي طيفاً واسعاً لفعل " الذم "، يكرره كلٌّ منها، على نحو أو آخر، في الدوائر القولية، بحركة راجعة تقتضي ترسيخه وتعميـــق أثره. وفي ذلك ما يشدّ اللحمة النصية، بعضها إلى بعض، ويبدي عن خاصـــية التماســـك وانســـجام الخطاب.

ج- تكرار الأبنية النحوية

وهذا ضرب آخر من التكرار، يخصُّ منطق العبارة ونظام التركيب. ومعنى ذلك أنه يركّـــز علـــى مفهوم " العلاقة "، الذي يتجاوز الوحدات المفردة، في استقلالها اللفظي والمعنوي، إلى العناية بطريقـــة ضمّ بعضها إلى بعض، والتأليف فيما بينها على نحو مخصوص. وعلى أساسٍ من ذلـــك يـــتمُّ تثبيـــت الوصف، ومضاعفة الأثر، وتوكيد الرسالة.

نلاحظ، في هذا المستوى، تكرار البناء النحوي، الذي يأتي برهاناً على جملة الذمّ، وحمـــلاً علـــى الإقناع بها، كما هو المثال النصي: " **يرون الغيَّ من سبل الرشاد** "، وهو المثال الذي يتردّد في عـــدد من الأبيات، محتفظاً بصورته الثابتة على هذا النحو، الذي يستغرق البيت السادس خاصة:

يرون الجودَ منقصةً وذلاً   وأن البخلَ من شيم الجيادِ

ومن البيّن أننا نستطيع القيام بإعادة تنضيد مكوناته التركيبية، التي يتوالى نظامها على النحو الآتي:

١ - يرون الجود منقصةً.

٢ - يرون الجود ذلاً.

٣ - يرون البخلَ من شيم الجياد.

إنّ إعادة تفصيل مكونات البيت، على هذا الغرار، يسوّغها حرف العطف في شطري البيت كليهما. فهو ينتصب علامة دالة تقتضي إعادة التركيب نفسه، والاحتفاظ بنظام البناء الموحّد مع كل ظهور جديد له. وإذا ما تأملنا في شكل انتظام هذا البناء فسنجده مكوَّناً، على الترتيب، من:

الفعل + الفاعل + المفعول به الأول + المفعول به الثاني، أو ما يقوم مقامه، ويتترّل مترلته، كما هو الحال مع شبه الجملة. وهو ما وقفنا على مثاله، الذي يشكل سابقة لهذا الحضور المتكرر، في الشطر الثاني من البيت الأول: " يرون الغيَّ من سبل الرشاد "، وكذلك في الشطر الأول من البيت الثالث: " تراهم من أشدّ الناس حرصاً ".

نخلص من ذلك إلى القول: إن صور هذا البناء النحوي الثابت يتجاوب بعضها مع بعض، ويردّ بعضها على بعض، في تدعيم الترابط التأليفي، وشدّ أواصر النسيج النصيّ، وكذلك في تعزيز فحوى جملة الذمّ الافتتاحية، وضمان الاستجابة لها، بفعل تراكم الأثر، الذي تفضي به وترسخه آلية التكرار المشار إليها، ولا سيما أن هذا البناء يعتمد، لتحقيق أثره المرتجى، أسلوباً خاصاً في التركيب، يقوم على قلب منطق العلاقة الطبيعية بين الأشياء أو العناصر والأطراف، وهو ما سنشير إليه، لاحقاً، في موضع آخر من هذا التحليل.

٢"- من النص الحاضر إلى النصوص الغائبة: "أشكال التوظيف والاستخدام"

ينبني نصّ الشاعر المملوكي، الحاضر أمامنا، على ضرب أو آخر من ضروب استقدام نصوص التراث الغائبة وتوظيفها فيه. ومن هذا المنطلق يمكن أن نذهب إلى تمييز طرائق اشتباكه بتلك النصوص، اعتماداً على منطق المحاكاة، وفاعليات الاقتطاع والتضمين والاقتباس، التي نقف على اختلاف نسب حضورها فيه، وعلى تفاوت قوى تأثيرها في إنشائه من جهة، وفي تفعيل خطابه من جهة أخرى.

وقبل الخوض في هذا المنحى، سنعمد إلى مواجهة قول " ابن مليك "، الذي نتناوله الآن بالدرس والتحليل، بأبيات " المتنبي " التي يقول فيها[1]:

أذمُّ إلى هذا الزمان أُهيلَهُ فأعلمهُمْ فَدْمٌ وأَحزمُهُمْ وَغْدُ

وأكرمهُمْ كلبٌ وأبصرُهُمْ عَمٍ وأسهدُهُمْ فَهْدٌ وأَشْجعُهُمْ قِرْدُ

ومِنْ نكدِ الدنيا على الحرّ أن يرى عدوّاً له ما مِنْ صداقته بدٌّ.

١ المتنبي، *الديوان*، ج١، ص٣٤٣.

بمقابلة الشاهدين أحدهما بالآخر، نلاحظ أن نصّ الشاعر المملوكي يحيل على نصّ المتنبي السابق، ويشتبك به في أكثر من موضع، بحيث يبدو استعادة له، واقتطاعاً منه، وتضميناً لبعض أجزائه، كما في شطر البيت الأول الذي يبلغ فيه التشاكل حدّ المطابقة بين الجانبين:

أ - (ابن مليك): أذمّ إلى الزمان أهيل سوءٍ.

ب- (المتنبي): أذمّ إلى هذا الزمان أهيلَهُ.

إذا كان الأول (أ) يجري على مثال الثاني (ب)، لفظاً وتركيباً، على النحو الذي يكون فيه قول الشاعر المملوكي إعادة تحيين لقول المتنبي، وابتعاثاً جديداً له في زمن آخر، هو زمن الحاضر المملوكي، الذي يمثله قول " ابن مليك الحموي"، فإن هناك ضرباً آخر من علاقات التشابك والتقاطع النصّي بينهما يظهر في آلية البناء، أو في نظام التركيب، الذي يشدّ البيت الأخير من الشاهد المسوق لـ " ابن مليك " إلى البيت الثاني من قول " المتنبي" الذي نواجهه به:

ج- " ابن مليك ": فأكرمهم وأنداهم بغاث....

د - " المتنبي ": وأكرمهم كلب وأبصرهم عمٍ ...

إن آلية البناء - كما هو واضح في المثالين- تقوم على استثمار العلاقة الطباقية التي تؤلف بين حدّي التقابل الضدّي. وإذا ما تجاوزنا الحضور المباشر لهذه العلاقة في مثل هذا الموضع، فإن بمقدورنا أن نلاحظ اعتمادها الوظيفي العام، الذي يَسِمُ الأنموذج المتخَّير من الشعر المملوكي، ويؤسسه عليها. وهو ما سبق أن أشرنا إليه بـ "آلية قلب منطق العلاقة الطبيعية"، هذا القلب الذي يستمدّه الشاعر المملوكي من لدن "المتنبي"، ويوسّع دائرة توظيفه في مختلف الأبيات التي توقفنا عندها من هذا الأنموذج المتخذ مادة للتحليل، بدليل ما تقدّم التوجيه إليه سابقاً من قوله:

"يرون الغيَّ رشاداً"، "يرون الجودّ منقصةً "...إلخ.

فضلاً عن المثال الذي عرضنا له من شعر " المتنبي "، يتبيّن لنا، بشيء من إمعان النظر، أن نصّ " ابن مليك " يحيل، ضمناً، على نماذج مختلفة من تراث الشعر العربي، فيعقد معها نسبةً، ويجعل بينه وبينها أواصرَ تقوي من اشتباكه بها وصدوره عنها، على نحو ما يكشف عنه ازدواج الإحالة في علاقات اللفظ والمعنى. ونقدّم بين يدي ذلك، على سبيل المثال، ضروب التعالق والالتحام الآتية:

أ - (ابن مليك): لئام يسلقونك حين تعشو لنارهم بألسنة حِداد

ب- (الحطيئة): متى تأته تعشو إلى ضوء ناره تجدْ خيرَ نارٍ عندها خيرُ موقدِ[1]

---

١ الحطيئة *الديوان* ص٥١.

أ- "ابن مليك": يبيتُ نزيلهم غرثان يطوي ومضطجعاً على شوك القتاد

ب- "الأعشى": تبيتون في المشتى ملاءً بطونكم وجاراتكم غرثى يبتْنَ خمائصا [١]

أ - "ابن مليك": يبيت نزيلهم غرثان يطوي

....

ب - (عنترة): ولقد أبيت على الطوى وأظله حتى أنال به كريم المأكل [٢]

لا شك في أن هذه الصور المقدَّمة هنا، تكشف عن التحام نص الشاعر المملوكي بمدونة الشعر العربي القديم، وانفراعه منها، وإحالته عليها، في علاقات النظم، وسبل التعبير وتأسيس المعنى، على الرغم مما تسفر عنه كلٌّ منها من انحراف طريقة التشكيل، وتفاوت نسب المطابقة والاختلاف في درجات انزياح القول عن أصوله المفترضة التي تقدّم، من نفسها، شاهداً على السنن والمعيار.

• • •

يتعمّق طابع امتياح الشاعر المملوكي من التراث، من خلال شبك نصّه بالنص المقدّس، وهو ما يتبدّى في استقدام بعض آي القرآن الكريم، وبثّها في نسيج النصّ الجديد، والتوسّل بها، بنائياً وأسلوبياً، على نحو ما نلاحظ في البيت الثاني:

لئام يسلقونك حين تعشو لنارهم بألسنة حِداد

ذلك أن هذا البيت يحفر المجرى النصّي، ويفعّل منحاه، ويعضُد توجهه، ويؤسس قرانه، بشدّ علاقاته الداخلية، بعضها إلى بعض، من خلال توظيف الآية القرآنية: "فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد"[٣]. هذا الضرب من التوظيف، الذي يخصُّ العلاقة بالنصّ المقدس، هو ما يشير إليه مصطلح "الاقتباس" في البلاغة العربية، مقابلاً لمصطلح "التضمين" الذي يخصُّ علاقة الشعر بالشعر. و في مثل هذا البيت نقع على ضربي التوظيف المشار إليهما، أو لنقُلْ إنّ خاصيته التركيبية تقوم على ازدواج الإحالة، من خلال استحضار لغة الشعر العربي القديم وسننه التعبيري الموروث في صورة "مَنْ يعشو إلى النار"، ولغة البيان القرآني ذات الكثافة الإيحائية المركّزة في نظام العبارة القائم على اعتماد فعل "السلق" وآلته، وإدراجهما في هذا المنحى القولي، الذي تتضافر فيه مكونات السياق، وتعمل، معاً، على إنتاج طاقته، وإطلاق شحنته، ومضاعفة أثره.

---

١ الأعشى الكبير *الديوان* ص١٨٥.

٢ عنترة الديوان ص٢٤٩.

٣ القرآن الكريم سورة الأحزاب الآية ١٩.

ومن الواضح أن ذلك لا يتأتى من المعاني الثابتة، أو من الدلالة الأحادية للمفردات المعزولة، أو المقيَّدة، التي تنصرف معها عبارة "سلقوكم بألسنة حداد" إلى معنى الإيذاء بالكلام الجارح والصوت الزاجر، وإنما يتحصل ذلك من علاقة النظم، ومن نشاط السياق، الذي يقرن فاعلية الاختيار بفاعلية التأليف، فيكون مدار التفاعل والإنتاجية متوقفاً على اختيار الفعل "سلق" دون غيره، وكذلك شأن المفردات الأخرى: "تعشو" و "النار" و "ألسنة حداد"، وتقييد الفعل يسلقونك بالظرف "حين" إلخ، ومن ثمَّ تأتي علاقات التأليف لعقد الصلة الخاصة بين هذه الآحاد المختارة من السلسلة الكلامية، بحيث يكون محصولها متأتياً من علاقات النظم، وطرائق النسج، التي يتفاعل فيها محورا الاختيار والتركيب.

خلاصة ما سبق إيضاحه أن نصّ الشاعر المملوكي يستوي بناؤه على ركيزتين أساسيتين هما: التراث الشعري العربي، ممثلاً بأعلامه الكبار ونصوصه الباذخة، والنص القرآني المقدّس، الذي يعدّ مصدراً أعلى للبلاغة وسحر البيان. ومن هذين المصدرين يمتح نص الشاعر المملوكي، ويحرص على إظهار انتسابه إليهما، وتقديم نفسه في إطار من العلاقة البيّنة بهما؛ لأن ذلك أدعى إلى إنفاذ أثره في المتلقي؛ إذ يردّ على نفسه من عظمة هذين المصدرين من خلال اشتباكه بهما، فيحوز، بحكم العلاقة، أثراً من النصّ المقدّس من جهة، ويصل نفسه بمنابع الشعر العربي القديم، التي شكّلتْ الوجدان الجمعي، واضطلعت بتأسيس ذاكرة الثقافة العربية، وغدت مرجعها الأعلى الذي هو محلّ العظمة والإجلال من جهة أخرى.

٣"- نظام الإحالة: "بين سلطة المرجع ومقولة التناص"

رأينا أن نصّ الشاعر المملوكي، كما هو في هذا المثال، يحيل إحالة مباشرة على نصوص أخرى؛ ذلك أن الأجزاء، أو العبارات المأخوذة منها، وحدات بنائية ودلالية، تظهر فيه، بصورها الثابتة نسبياً، وتبدو معالمَ بارزة، أو بقعاً نافرة في نسيجه. ويعني ذلك أنها لا تتحوّل فيه، ولا تبارح نحوها المضروب في الصياغات السابقة، فتبقى حضوراً سافراً لها في النصّ الجديد، أو أكثر مما تتحوّل في كيانه، أو تذوب في محلوله، وتندمج، عمقياً، فيه.

وإذا كان من شأن هذا الاستحضار لنصوص التراث، عبر الاقتطاع من لغتها وشواهدها، أن يقوّي سلطة المرجع بمجاراته والاحتكام إليه، أو بإخضاع النص الجديد له من جهة، وإخضاع المتلقي للسنن الثقافي المشترك، الذي يحمله النص القديم ويصدر عنه من جهة أخرى، فإن في ذلك كلّه ما يمدُّ النصّ الحاضر الجديد؛ أي نصّ الشاعر المملوكي هذا بأسباب القوة والتأثير، المتأتية من لوذانه بسلطة الماضي،

ومن خضوعه للنسق المؤسِّس وقيمه المشتركة التي يوجّه إليها، من خلال الاستمداد من مصـــادرها، أو الاشتباك بها والتقاطع معها.

من الملاحظ، إذاً، أن توظيف عبارات النصوص الأخرى، لا يحملها على الانصهار في تشكّل النص الجديد، ولا يقوم بتذويبها وتحوير سياقاتها القديمة. ولذلك يبقى هذا الشكل من التوظيف دون مستوى التناص، الذي يفترض أنموذجاً من العلاقة النصيّة يضطلع فيها النص الحاضر بامتصاص النصوص الغائبة وتحويلها فيه، بحيث لم تعد هي ما كانت عليه من قبل، بحكم التفاعل الجديد، وبقوة الحوار التناصّـــي المحدث لها بالتشرّب والهضم والتعديل. وبهذه الفاعلية تتأسس، في عمق النســـيج النصّـــي، ضـــروب الاختلاف بين النصّ المتناصّ والنصّ الغائب. وهي اختلافات لفظية ومعنوية وسياقية، تمنع من إنشـــاء المطابقة بين الجانبين، خلافاً لما نجده هنا في عمليات التضمين والاقتباس، التي تحفـــظ طبيعـــة الـــنصّ المرجعي، وتقوم بإدراج جزء أو آخر منه على صورته المتعيّنة في النص المستدعى، أو المعاد تحيينه مـــن جديد.

على أساس مما سبق، يتبدّى أن فاعلية التوظيف، في النص المملوكي المتناول هنـــا، تقـــوم علـــى الاستقدام، والمحاكاة، والتثبيت. وهي عمليات تنحو بالتشكّل النصّي الجديد نحو احتـــذاء الأنمـــوذج السابق، وتُخضعه له، فتكفُّه عن بلوغ مستوى الحوار التناصّي، الذي يبلغ فيه التفاعل مستوى أعلـــى، ينهض على أفعال الهدم، والنقض، والامتصاص، والتحويل، وإعادة التشكّل النوعي في صور المغـــايرة. فالتناص هو توظيف عضوي، تصبح النصوص الغائبة معه جزءاً من السياق الجديد.

أما ضروب التوظيف ما قبل التناصّي، التي كشفنا عنها هنا، فهي التي تعلو، وتتكلم، وتخضع البنية النصية الجديدة لها - كما رأينا - وتشدّها إلى مطابقة سلطة المرجع، الذي تستدعيه، وتشكّل نفســـها على وفق مقتضاه.

الخاتمة

يخلص البحث، باعتماد الإجراءات السابقة، إلى تبيّن بعض الخصائص والمقومات التي ينهض عليها مثال الشعر المملوكي المتخذ ههنا أنموذجاً للتحليل. ومن ذلك أنه يقف على تمييز علاقاتـــه الداخليـــة، وأساليبه البنائية، وطرائق تفعيل خطابه. وذلك ما يتبدّى عبر تدعيم صور الترابط التأليفي التي تشـــفّ عن التماسك والانسجام، وما يفضيان إليه من مراكمة الأثر وضمان الاستجابة إليه من جهة، وعـــبر شبك النص بالنصوص التراثية، وإحلال بعض منها في نسيجه الخاص، على النحـــو الـــذي يـــوحي

بالانتساب إليها، أو بنقل مركز الثقل النصيّ إلى النصّ المملوكي الحاضر. لكن التحليل يكشف، عمقياً، عن بقاء أشكال التوظيف المتّبعة دون مستوى الحوار التناصيّ، مما يعني خضوع النصّ المملوكي للبنية النصيّة القديمة، وامتثاله لسلطتها المرجعية التي تهيمن عليه، وتشدّه إلى دائرتها الخاصة، دون أن يبلغها، ودون أن يقوى على إحداث التحوّل بها، أو القطع معها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) *الديوان* شرح وتعليق محمد محمد حسين ط٢ بيروت لبنان: مؤسسة الرسالة ١٩٦٨م.

٢- الحطيئة *الديوان* من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني شرح أبي سعيد السكري بيروت لبنان: دار صادر د. ت.

٣- الحموي ابن مليك *الديوان* نقلاً عن عمر موسى باشا الأدب العربي في العصر المملوكي والعصر العثماني دمشق: مطبوعات جامعة دمشق المطبعة الجديدة ١٩٨٥-١٩٨٦م.

٤- الخفاجي شهاب الدين *ريحانة الألبّا وزهرة الحياة الدنيا* تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو مطبعة عيسى البابي الحلبي ١٩٦٧م.

٥- عنترة *الديوان* تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ط٣ الرياض السعودية: دار عالم الكتب ١٩٩٦م.

٦- الغزي نجم الدين *الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة* تحقيق: جبرائيل سليمان جبور ط٢ بيروت لبنان: دار الآفاق الجديدة ١٩٧٩.

٧- المتنبي *الديوان* بشرح العكبري ضبط نصوصه وأعد فهارسه وقدم له عمر فاروق الطباع بيروت لبنان: دار الأرقم ١٩٩٧م.

في رحاب الاستشهاد الأدبي بأشعار الكميت

الدكتور السيد حيدر الشيرازى*

الملخّص

إنّ المقالة يتناول موضوع شخصيّة الكميت الأدبية،(الشاعرالشيعي المعروف في عصر بني أمية) و دعم حجّية الاستشهاد بأشعاره ودحض ما أثير حوله من الشبهات في عدم حجّيته، فعلى ذلك طرقنا فيه أمّهات الكتب الأدبية لندارس فيها مدى اعتبار الكميت وكيفية الاستشهاد بأشعاره في مختلف الفنون كاللغة والنحو والصرف والبلاغة وغير ذلك ممّا يرتبط به من الفقه والتفسير وشرح الحديث والأمثال. وقمنا فيه أحياناً بإحصاء ما أنشدت في تلك المصادر من الشواهد للكميت والتمثيل ببعضها على سبيل الإلماع. والذي ينبغي ذكره هنا أنّ الكميت رغم بعض الهجمات القارفة عليه والتنقصّات الموجّهة إليه -في حياته ومابعده- كثر الاهتمام بشخصيّته وأدبه والاستشهاد بشعره من قبل الأدباء والمفكرين ما جعله من المعتمدين عليه خاصّة في اللغة اكثر منها من العلوم الأدبية الأخرى.

كلمات مفتاحية: الكميت، الاستشهاد بالشعر، اللغة، الشواهد، الشعر

المقدمة

لا شك أن الشعر من أهم مصادر الاستشهاد عند علماء العربية وغيرهم من الفقهاء والمفسرين و المحدثين وكان ابن عباس يقول:«إذا أشكل عليكم القرآن فالتمسوه في الشعر فإنّه ديوان العرب».[1]وقد عني علماء العربية بالشعر إلى جانب
عنايتهم بالقرآن الكريم، فاعتمدوا عليه في بناء الكثير من القواعد وإصدار العديد من الأحكام، ولجأوا إليه في شرح غرائب اللغة وتوضيحها، وإحكام أصولها.

وقد اختلف موقف علماء العربية من الشعراء الذين يحتج بشعرهم، فقسموهم الى أربع طبقات من الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين والمولّدين ذكرهم البغدادي في الخزانة.[2]وأجمع علماء العربية على صحة الاستشهاد بشعر الطبقة الأولى والثانية واختلفوا في الثالثة. وأما الرابعة فقال البغدادي: «

* أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

تاريخ الوصول: ٨٩/٧/٣ تاريخ القبول: ٨٩/٩/٥

١ السمعاني ج٦ ص٢٨.

٢ راجع: البغدادي ج١ ص٢٩.

فالصحيح أنّه لا يستشهد بكلامها مطلقاً»[1] وكان الكميت في زمرة الطبقة الثالثة من الذين تضاربت الآراء حوله من رافض ومؤيّد. وأمّا معاصروه فإنّ بعضَهم عدّه من المولّدين كما في الخزانة أنّه:«كان أبو عمرو بن العلاء، وعبد الله بن أبي إسحاق، والحسن البصري يلحنون الفرزدق والكميت وذا الرمة... وكانوا يعدّونهم من المولّدين لأنّهم كانوا في عصرهم والمعاصرة حجاب».[2] وقد لمح ابن رشيق إلى مسألة اللجاجة أحياناً في الاستشهاد بالمعاصرين ممّا مسّ الكميت شيء منها وهو أن أبا عمرو وأصحابه كالأصمعي وابن الأعرابي كانوا يقدّمون من قبلهم «وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقته بما يأتي به المولّدون، ثم صارت لجاجة»[3]. فطعنوا الكميت بعدم حجيّته في أشعاره لجاجةً أو حسداً أو غيظاً لأسباب دينية وسياسية فجعلوه مرّة قرويّاً لا يستشهد بشعره ومرّةً حضريّاً يُبطل الاحتجاج بشعره وأخرى مولّداً لا يعتدّ به ممّا أفضى بنا ذلك إلى أن نتناول الموضوع بدراسة أدقّ لِندحض بها ما ظنّوا به سوءاً ونُثبت حجّيّته في أشعاره بكثرة الشواهد الأدبية المروية له وهي متناثرة في تضاعيف مجلّدات ضخمة من أمّهات الكتب الأدبية حيث تعوز نثرها إلى من يلمّ شعثها ليدلّ بها على أعلميّة الكميت الأدبية وشهرته اللغوية إلى جانب معطياته الكلامية والعقيدية في مطاوي قصائده الولائية البحتة.

الطعن على الكميت في حجية أو عدم حجية في أشعاره

ممّا لا مشاحّة فيه أنّ الكميت كان من فطاحل الشعراء في عصره، فعن أبي عكرمة الضبي عن أبيه قال: «كان يقال: ما جمع أحد من علم العرب ومناقبها ومعرفة أنسابها ما جمع الكميت، فمن صحح الكميت نسبه صح ومن طعن فيه وهن»[4].وأنّه: «لولا شعر الكميت لم يكن للغة ترجمان و لا للبيان

---

١ البغدادي ج١ ص٣٠. وقيل يستشهد بكلام من يوثق به منهم واختاره الزمخشري وتبعه الشارح المحقق فإنّه استشهد بشعر أبي تمام ... ».للمزيد راجع: البغدادي ج١ ص ٢٩-٣٣.

٢ المصدر السابق؛ قال ابن رشيق في العمدة: «كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله وكان أبو عمرو يقول: لقد أحسن هذا المولّد حتى لقد هممت أن آمر صبياننا برواية شعره يعنى بذلك شعر جرير والفرزدق فجلعه مولّدا بالاضافة إلى شعراالجاهلية والمخضرمين... » للمزيد راجع: ابن رشيق القيرواني باب في القدماء والمحدثين ج١ص٢٦.

٣ ابن رشيق ج١ ص٢٦.

٤ الذهبي ج٨ ص٢١٣.

لسان»[١] وعن معاذ الهراء أنّه: «أشعر الأولين والآخرين». وقال أبو عبيدة: لو لم يكن لبني أسد منقبة غير الكميت لكفاهم، حبَّبهم إلى الناس، وأبقى لهم ذكراً »[٢] «وكان عالما بآداب العرب ولغاتها وأخبارها وأنسابها ، ثقة في علمه،...».[٣]ونقل ابن عقدة (عن اليشكري الكوفي) قال: «نظرت في التزاريات من شعر الكميت فما رأيت أعلم منه بالأنساب، قال واستعنت بشعره على تصنيف كتابي هذا.»[٤] ويقول عنه ما قال أبو الفرج من الصفات البارزة فيه أنه: «كان شاعراً مقدماً عالماً بلغات العرب، خبيراً بأيامها، وأنّه كان راوية للشعر وللحديث. وبلغ من مقدرته أنه كان يحفظ شعر نصيب أكثر منه، وأنه تنازع وحماد الراوية العلم بأيام العرب ورواية الشعر فأفحمه، وأنه كان عالماً بالنجوم وقد مارس التعليم في جامع الكوفة الكبير»[٥]. وفضائل أخرى مذكورة في المطولات.

أمّا ما يلفت النظر فهو أنّه إلى جانب الإشادات بشخصيّته الأدبية الفذة من قبل البعض، حسده البعض باستبطان الغيظ له لأسباب دينية وسياسية فشنّوا في ذلك هجمات قارفة عليه مستهدفين فيها النقطة المميّزة لكل أديب شاعر وهي «الحجة» التي كان الحكم بها «أمراً مهمّا جداً لرواية الشعر والاهتمام والاستشهاد به أيضاً».[٦] والكميت هذا كانت له معرفة بما يجري حوله من الشنآن الموجب لهم بأن لا يعدلوا في حقّه، وهو العالم بأنّ كل ذي نعمة محسود. يقول في بعض أشعاره:

إن يحســـدوني فـــإني لا ألـــومهم ... قبلي من الناس أهل الفضل قد حُسِدوا
فـــدام لي ولهـــم مـــابي ومـــا بهـــم ... ومـــات أكثرنـــا غيظـــا بمـــا يجـــد
أنـــا الـــذي يجـــدوني في حلـــوقهم ... لا أرتقـــي صـــدرا عنـــها ولا أرد[٧]
لا يـــنقص الله حُسّـــادي فـــإنّهم ... أسر عندي من اللائي لـــه الـــودد[٨]

---

١ البغدادي ج١ ص١٥٤.
٢ المصدر السابق ص٥٤.
٣ الزركلي ج٥ ص٢٣٣.
٤ ابن حجر ج١ ٥٤- والصفدي ج٦ ص١٩١.
٥ الأمين ج١ ١٥٦.
٦ المصدر السابق ص١٥٦.
٧ ومثل البيت قول المتنبي:
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتي من به صَمَمُ
٨ السيد المرتضى ج٢ ص٧٤- الكميت ص٤٠٣.

وأمّا تلك الهجمات فاتسع نطاقها حيث تناولت التشويه به باتّهامه بالانحراف عن بني أميّة وبالسرقة، والتعصب الغالي والتفرقة وغير ذلك[١]، وعلى رأس تلك المزاعم والاتهامات التي ظُلم من أجلها الكميتُ ممّا قيل فيه: أنّه مولّد وليس بحجة. قال الأصمعي: «الكميت بن زيد ليس بحجة لأنه مُولَّد وكذلك الطرماح ... ».[٢] وقال: « وعمر بن أبي ربيعة مولّد وهوحجة. سمعت أبا عمرو بن العلاء يحتجّ في النحو بشعره ويقول هو حجّة. وفضالة بن شريك الأسدي وعبد الله بن الزبير الأسدي وابن قيس الرقيّات هؤلاء مولَّدون وشعرهم حجّة...». وكان المفضّل يقول: «لا يعتدّ بالكميت في الشعر».[٣] ولم يسلم من تأثير هذه الحملات الدعائية مؤرخو الأدب و علماء متأخرون ومعاصرون منهم أحد المستشرقين وهو دي جويه في مقال له عن الكميت: «إنّ قيمة شعر الكميت الأدبية أقلّ من قيمته السياسية والتاريخية.»[٤] وكذا: «المرزباني في كتابه الموشح تحدث عنه بشيء من التفصيل مركزاً على مواطن الحسن أو القبح في شعر الكميت كما رآه النقاد القدامى، وأغلب الآراء فيه تتناول الناحية اللغوية والناحية النحوية».[٥] وقال الخفاجي:«وأبطل الرواة الاحتجاج بشعر الكميت بن زيد و الطرماح لأنهما كانا حضريين ...».[٦]

وكان الأصمعي[٧] -كما سبق- من أُولئك النقاد القدماء الذين تعرّضوا لنقد الكميت حتّى أنّه اتّهمه من غير حقّ بعدم حجيّة كلامه في علم النحو ممّا ينمّ ذلك عن شيء من توغّل الغلّ والحسد في صدور أمثاله من منافسيه. يقول الأصمعي:«الكميت تعلّم النحو وليس بحجّة، وكذلك الطرماح،

١ للمزيد راجع: *مستدركات أعيان الشيعة* الأمين ج١ ص١٥٦.

٢ الأمين ج١ ص١٥٦.

٣ *المرزباني* ص٢٢٨.

٤ نجيب عطوي ص٩ نقلاً عن اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني ص٣٧٦.

٥ نجيب عطوي ص٩.

٦ ابن سنان الخفاجي ج١ ص٢٨٣.

٧ هو أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك بن علي بن أصمع اللغوي البصري الملقب بالأصمعي أحد أئمة اللغة والغريب والاخبار والملح والنوادر وكان معاصراً لأبي عبيدة اللغوي وأبي زيد ومن مشايخ الرياشي النحوي وأبي عبيدة وكثير من المتقدمين على طبقة ابن دريد وعلي بن المغيرة أبي الحسن الأثرم المعروف بصاحب اللغة مصنف كتاب غريب الحديث وغيره وكان ملك أقاليم النظم والنثر وفاق أدباء أهل عصره بحيث ذكر في حقه الإمام الشافعي فيما نقل عنه أنه ما عبر أحد من العرب بأحسن من عبارة الأصمعي، ... توفى سنة ست أو خمس عشرة ومأتين وعمّر نحو ٨٨ سنة.(المجلسي ج١٠٤ ص٨١)

وكانا يقولان ما قد سمعاه ولا يفهمانه.»[1] ولكن الأمر ليس كما ذهب إليه الأصمعي وغيره فيما ادّعوا، إذ أنّ هناك أشعار أدبية نحوية استشهد بها النحاة في تثبيت القواعد النحوية ممّا لا غبار عليه مثل سيبويه، وابن هشام، وابن عقيل، وابن عصفور، وابن حاجب، وابو حيان، وابن جنّي وغيرهم. وهناك أمثلة غير قليلة تشهد للكميت وتدلّ دلالة واضحة على قوّة الكميت الأدبية في إتمام الحجة بكلامه. كما أورد ابن منظور في لفظ الصرام[2] معنى من المعاني ذكره الأصمعي ثمّ رجّح قوله محتجّاً بقول الكميت. يقول الأصمعي:« الصرام اسم من أسماء الحرب والداهية، وأنشد اللحياني للكميت:

مآشيرُ ما كـــان الرَّخـــاءُ، حُســـافَةٌ إذا الحرب سمّاهـــا صُـــرامَ المُلقّـــبُ

ثمّ قال ابن منظور:«ويقوّي قولُ الأصمعي قولَ الكميت: إذا الحرب سماها...»[3]

ومن الحملات الدعائية عليه ترشيق الكميت بشخصيّته بكونه قرويّاً لا يحتجّ بقوله في مثل ما قال أبو حاتم: « قلت للأصمعيّ: أتجيز: إنك لتُبْرِق لي وتُرْعِد فقال: لا إنما هو تَبْرُقُ وتَرْعُدُ. فقلت له: فقد قال الكُمَيت:

أبْـــرِق وأرعِـــد يـــا يزيـــد فمـــا وعيـــدُك لي بضـــائر[4]

فقال: هذا جُرْمُقانيّ من أهل الموصِل ولا آخُذُ بلغته. فسألت عنها أبا زيد الأنصاريّ فأجازها.» كما أجازها البغداديُّون: «أبرَقَ وأرعَدَ في هذا المعنى...».[5] وكذا في شرح النهج الحديدي في شرح قوله(ع): «وقد أرعدوا وأبرقوا ... وكلام أمير المؤمنين (ع) حجة على بطلان قول الأصمعي.» [6]

ومن المواضع المتنازع عليها التي رُدّ فيها ما رآه الأصمعي مستدلاً بشعر الكميت قول ابن قتيبة في ترجيح رأي المفضل على الأصمعي في معنى الصافر، ففي الأمالي :«وبلغني عن المفضل أنّه كان يقول في قول الناس أجبن من صافر أنّه الرجل يصفر للفاجرة فهو يخاف كل شئ وأما الأصمعي فإنّه كان

---

١ *المرزباني* ص٢٢٧.

٢ قال الجوهري: الصرام، بالضم، آخر اللبن بعد التغزير إذا احتاج إليه الرجل حلبه ضرورة ، وقال بشر: ألا أبلغ بني سعد ، رسولاً ، ومولاهم، فقد حلبت صرام يقول: بلغ العذر آخره، وهو مثل».(ابن منظور، ج١٢، ص٣٣٧).

٣ ابن منظور ج١٢ ص٣٣٧ الكميت ص٤٩. والمآشير: جمع المئشار بالهمز، وهو المنشار بالنون أي ما يقطع به الخشب. وتفسير البيت قال: يقول هم مآشير ما كانوا في رخاء وخصب ، وهم حسافة ما كانوا في حرب ، والحسافة ما تنائر من التمر الفاسد. (راجع: ابن منظور ج٤ ص٢١ وج١٢ ص٣٣٧)

٤ الكميت ص١٣٢.

٥ ابن دريد ج١ ص٤٤٧.

٦ الأمين ج٩ ص ٣٧.

يقول الصافر ما يصفر من الطير وإنما وصف بالجبن لأنه ليس من الجوارح. وقال ابن قتيبة ولا أرى القول إلا قول المفضل والدليل على ذلك قول الكميت بن زيد الأسدي:

أرجو لكم أن تكونـــوا في إخـــائكم   كلباً كوَرهاءَ تَقلِـــي كـــلَّ صَـــفّارِ
لَمّا أجابـــت صَـــفِيراً كـــان آيَتَهـــا   من قابسٍ شَـــيَّطَ الوَجعـــاءَ بالنّـــارِ[1]

وهذه امرأة كان يصفر لها رجل فتجيبه فتمثل زوجها به وصفر لها فأتته فشيطها بميسم فلما أعاد الصفير قالت قد قلينا كل صفار تريد أنا قد عففنا وأطرحنا كل فاجر.[2]

وبالإضافة إلى ذلك، إنّه قد دخل بعض علماءنا السلف نقاشاً حول حجيّة كلام الكميت مفصّلاً فيه بالتأييد له والردّ على مثيري الشبهات فيه، منهم الشيخ المفيد(٣٣٦ – ٤١٣ق) حيث تناول الموضوع في مواضع متعدّدة من كتابيه: «أقسام المولى»[3]و«رسالة في المولى». فممّا قاله المفيد في الأخير ردّاً على من أثار شبهات في الكميت وعدم حجيّة كلامه أنّه:« لو لم يكن الحجة فيه، كسائر الشعراء، فإنّه لا حجّةَ فيها على حال، ولو جاز هذا الاحتمال على الكميت لجاز على غيره من الشعراء الكبار، كجرير، والفرزدق، والأخطل، بل على لبيد، وزهير، وامرئ القيس ، حتى لا يصحّ الاستشهاد بشئ من أشعارهم على غريب القرآن، ولا على لغة، ولا على إعراب ... لأنّه يؤدّي إلى سد باب اللغة، وبالنتيجة إلى انقطاع الصلة بالتراث، وفي ذلك وأد الحضارة!»[4] ويضيف الشيخ المفيد في موضع آخر قائلاً:« وهذا الكميت بن زيد الأسدي رحمة الله عليه، وإن لم يكن الحجة به في اللغة كحسان وقيس بن سعد، فإنّه لا حجة فيها على حال. وقد أجمع أهل العلم بالعربية على فضله، وثقته في روايته لها، واستشهدوا بشعره على صحة بعض ما اختلف منها...».[5]وهو: «أحد من استشهد

---

١ ورُوي في ديوانه تحقيق: الطريفي في المصرع الأوّل:«أن تكونوا في مودتّكم»، وفي البيت الثاني:« كان آتيها». (الكميت، ص٢١٣)و الورهاء: المرأة الحمقاء؛ وتقلي: تكره وتبغض؛ وآيتها: أي علامتها. يريد أن ذلك كان علامة بينها وبين خليلها إذا جاء يريدها. والوجعاء: الاست؛ وشيّط: يقولون شيّط فلان اللحم إذا دخنه بالنار ولم ينضجه وشيّط الطاهي الرأس والكراع إذا أشعل فيهما النار حتى يتشيط ما عليهما من الشعر والصوف ومنهم من يقول شوط.(السيد المرتضى ج٢ الهامش ص١٠٨)

٢ السيد المرتضى ج٢ ص ١٠٨.

٣ راجع: اقسام المولى الشيخ المفيد ص٧-٩،٤٠-٤١.

٤ الشيخ المفيد رسالة في معنى المولى ص ٩.

٥ السابق ص ٤٠.

بشعره في كتاب الله عز وجل، وفاق في النظم شعر أهل عصره ، وبلغ في الفصاحة الرتبة التي لم يخف على أحد من أهل الأدب...».[١]

والذي ينبغي الإلمام به في هذه المسألة الاحتجاجيّة أنّ الكميت رغم كثرة التنكرات المصاب بها حاز الشهرة والأعلميّة والإزدهار والحيويّة لِكثرة ما استُشهِد بأشعاره في الفنون المختلفة الأدبيّة بالأخص في مجال اللغة.

الاستشهاد اللغوي بأشعار الكميت

إذا استقصينا شواهد كتب اللغة بشأن الكميت وجدنا له فيها من المكانة الأدبية المرموقة المعتدة بها ما يفحم المنكرين و ويقنع المرتابين في امر حجّية كلامه وبيان لسانه لاسيما فيما نواجه من غزارة الشواهد والمستشهدين بها فإنّه قد اكتظّت أشعار الكميت بلغات خالصة العروبة ممّا جعل اللغويّين يعتمدون عليها ويستعينون بها في تصانيفهم. فمن تلك المعاجم المعتدّة بها في علم اللغة **«كتاب العين»** وهو أوّل معجم لغوي في اللغة العربية ألّفه خليل بن أحمد الفراهيدى الذي عاصره الكميت حوالي عشرين سنة من أخريات عمره من سنة ولادة الخليل (١٠٠-١٧٥ق) إلى سنة استشهاد الكميت(١٢٠ق). وأحصينا الاستشهادات اللّغوية بأشعار الكميت في هذا الكتاب فوجدنا فيها ما يقارب ستين بيتاً من الأبيات التي لم يبلغنا معظمها للأسف وهذا يدلّ على أنّ شعر الكميت يزيد بكثير ممّا جمع و سجّل في ديوانه إذ دلّ على كثرته أصحاب الكتب والتاريخ كما عن أبي عبيدة فإنّه بعد ذكره الكميت في الشعراء الثلاثة يقول: «والثالث كميت بن زيد وهو أكثرهم شعراً وأشهرهم ذكراً».[٢] وفي كشف الظنون: «أنّ شعره بلغ أكثر من خمسة آلاف قصيدة».[٣] وأمّا ما يخص أسباب عدم الاحتفاظ بتلك القصائد الهائلة وعدم تسجيلها في التاريخ فإنّه مدروس من قبل الدارسين أغلبه يئوب إلى أغراض سياسية ودينية يذكرها البعض في أنّه: « رواية شعر الكميت من السهولة بمكان، فهو وثيقة عليها كثير من المآخذ السياسية والاجتماعية، ففيها نصوص لا ترتضيها اليمن ولا ترتضيها

---

١ السابق ص ٢٩؛ وص٦٠، ٨٠.

٢ ابن حجر ج٥ ص٤٨٥.

٣ حاجي خليفة ج١ ص٨٠٨.

المضرية، وفيها شعر لا يرتضيه الأمويون ولا يرتضيه الهاشميون، ورغم أنّ للكميت راوية خاصّاً به، إلاّ أنّ قسماً كبيراً من شعره أُهمِل أو ضاع بعضه في حياته.[١]».

وأمّا بالنسبة للشواهد الشعرية المسجّلة في كتاب العين والتي تدلّ على ضياع قصائدها فقد راجعنا دراسة بعض المحققين في الإحالات فرأينا أنّه ثمّة أبيات شعرية –ليست قليلة- للكميت مستشهد بها لغويّاً صرح في نسبتها إلى الكميت ممّا لم يُعثَر عليه في ديوانه أو إذا وُجِد ورد في معاجم أخرى تلته مثل التهذيب واللسان و... فمن تلك الأبيات على سبيل الإلماح ما ورد في ذيل معنى كلمة«القاطب» بمعنى المازج، قال الكميت:

ولا أعُــدُّ كــأنّي كنــتُ شــارِبَه ما صرَّفَ الشاربون الخمرَ أو قَطَبُوا[٢]

فورد في الهامش: لم أجده في مجموع «شعر الكميت»[٣] كما في ذيل كلمة «الكِدنة» بمعنى «السنام» في قول الكميت:

لم تُغــنِ كِــدنتُها الايقــارُ زاملــةً ولا وطابُ لبــونِ الحــيِّ والعُلَــبُ[٤]

وفي الهامش: لم نقف على بيت الكميت في مجموع شعره، ولا في المظان التي بين أيدينا ...»[٥] وفي ذيل كلمة «أجم»، حيث ورد في الهامش: «لم نقف على بيت الكميت فيما تيسر لنا من مظان.»[٦] وفي ذيل معنى كلمة «التوقيع» حيث ورد في الهامش: «ليس في مجموع شعر الكميت»[٧] وفي ذيل كلمة «معر» حيث ورد في الهامش: «ليس في مجموعة أشعاره، ولا فيما بين أيدينا من مصادر»[٨] وجاء في ذيل كلمة: «القترعة» حيث ورد في الهامش: «لم نهتد إليه في شعر الكميت.»[٩] وفي ذيل كلمة: «يا

---

١ محيي الدين الجنّان ص١٦٢- ثمّة أسباب أخرى لم نذكرها للاختصار فللمزيد راجع: محيي الدين الجنّان ص١٦٢- ونجيب عطوي ص٢٠٥.

٢ لم نعثر عليه في ديوانه تحقيق الطريفي.

٣ الفراهيدي تحقيق: المخزومي و السامرائي ج٥ ص١٠٧.

٤ البيت في ديوانه تحقيق: الطريفي وفي هامشه:« البيت للكميت في كتاب العين ج٥ ص٣٢١«كدن» وهو ساقط من طبعة ديوانه.»والزاملة: هو البعير الذي يحمل عليه الطعام والمتاع كأنها فاعلة من الزمل الحمل.ابن منظور ج١١ص٣١٠.

٥ الفراهيدي ج٥ ص ٣٣٠ – ٣٣١.

٦ المصدر السابق ج٦ ص ١٩٤.

٧ المصدر السابق ج٢ ص١٧٧.

٨ المصدر السابق ص ١٣٩.

٩ المصدر السابق ص ٢٩٢.

نعاء العرب» ورد في الهامش: «ليس في مجموع شعر الكميت، ولكنه في التهذيب ٣/٢١٨، واللسان (نعى)»[١] وفي ذيل كلمة: «الرهق» جاء في الهامش: «ليس في مجموع شعره المطبوع. والبيت في التهذيب ٥/٣٩٩، واللسان (رهق) غير منسوب»[٢] وقس على هذا في البقيّة. هذا و «قد شهد القرنان الثاني والثالث إقبالاً عظيماً على التأليف في غريب القرآن»[٣] و«صنف في الغريب فريق كبير من اللغويين والمفسرين والمحدثين تربوا قائمة مؤلفاهم على الخمسين كتابا كما ذكرها معاجم الكتب والرجال»[٤]ويقال: «إنّ أبا عبيد القاسم بن سلام(١٥٤- ٢٢٤ق) هو أوّل من صنف في **غريب الحديث.**»[٥] ففي مثل هذا الكتاب الذي قمنا باستقصاء ما فيه من الشواهد المنشدة للكميت عثرنا فيه على ما يناهز ٥٠ شاهداً متمثلاً بما للكميت من الأشعار.وكذا في جمهرة اللغة لابن دريد ما يزيد عن خمسة شواهد.

ثمّ من بعده **«تهذيب اللغة»** للأزهري(٢٨٢ – ٣٧٠ق) وغرض الأزهري من تأليف هذا المعجم كما جاء في مقدمته هو إثبات ما سمعه بنفسه من الأعراب وتصحيح أو تهذيب ما دخل اللغة من أخطاء وتصحيفات ولهذا سمّاه تهذيب اللغة. وإنّ الأسس التي اعتمد عليها في الصحة والتهذيب هي: رد السماع من العرب الرواية عن الثقات والنقل عن كتب العلماء بشرط موافقتها لمعرفته»[٦]والأزهري في كتابه هذا كما يبدو من ثقته للكميت في معرفته اللغوية البالغة اعتمد بكثرة على أشعاره في تفسير وتبيين معاني الكلمات حيث بلغ من تمثّلاته به ما يزيد عن ٢٠٠ شاهداً. وفي « **معجم مقاييس اللغة** » لابن فارس(توفي ٣٩٥ق) حوالي ٥٠ شاهداً. وفي« **الصحاح للجوهري»** تزيد الشواهد فيه للكميت عن ٢٣٠ شاهداً.

وفي «**المخصص»** لابن سيده ما يقارب ٢٠ شاهداً. «وبما أنّ المؤلّف كان نحوياً بارعاً من كبار النحاة في عصره نجد صبغة نحوية صرفية في أكثر أبواب الكتاب.»[٧] فلذلك له شواهد شعرية ينشدها للكميت، معظمها في مجال القواعد الصرفية مثل التأنيث والتذكير والتصريف وجمع التكسير والأفعال

---

١ المصدر السابق ص ٢٥٦.
٢ الفراهيدي ج٣ ص٣٦٦.
٣ الفراهي ج١ ص٦.
٤ الطريحي تفسير غريب القرآن ص ٦.
٥ ابن خلكان ج۴ ص٦١.
٦ فاتحي نژاد ص٨٩.
٧ المصدر السابق ص٩۴.

المشتقة من العدد وما إلى ذلك. وكذا في « **المحكم والمحيط الأعظم** » لابن سيده الكتاب الذي فاق المعاجم السابقة لأنّه« اعتنى عناية بالغة بالقواعد الصرفية.»[١] وفيه ما يتجاوز عن ٩٠شاهداً.

وفي «**أساس البلاغة**» للزمخشري(٤٦٧ – ٥٣٨)،حيث تزيد الشواهد فيه عن ١١٠ شاهداً.و امتاز هذا المعجم «بالمواد البلاغية التي وردت في طياته. فهو يعالج المعاني الحقيقية للفظة ويذكر مجموعة من الصيغ المشتقّة ثمّ ينتقل إلى المعاني المجازية. فإذن أساس البلاغة هو المعجم الوحيد في العربية الذي يهتمّ بالجوانب البلاغية. وسرّ اهتمام الزمخشري بالمجاز هو اشتهار هذا العلم وانتشاره الواسع في القرن الخامس الهجري.»[٢] وسنوافيكم بأمثلة من الشواهد البلاغية منه في قسم الاستشهادات البلاغية.

وفي « **تاج العروس** » تبلغ الشواهد ٣٩٠ شاهداً. وفي « **العباب الزاخر**» للصاغاني ما يقارب ٧٠ شاهداً.وفي «**لسان العرب**» لابن منظور ما يزيد عن ٤٥٠ شاهداً. ووجدنا ما يقارب ١٠٠ شاهد من أشعار الكميت في كتاب:« **المعاني الكبير**»لابن قتيبة الدينوري. وهلمّ جرّا في المصادر الأخرى اللغوية والتفسيرية التي تغني قليلها عن كثيرها.

والّذي يجدر الانتباه إليه هنا أنّه قد يجتمع أكثر من شاهد في بيت شعري للكميت في مواضع غير قليلة نكتفي فيها كنموذج بالبيت التالي حيث اجتمعت فيه ثلاثة شواهد وردت في مثل التهذيب والصحاح واللسان وتاج العروس وغير ذلك:

كما خامرَت في حِضـــنِها أمُّ عـــامِرٍ لِذِي الحبل حتى عال أوسٌ عِيالَهـــا[٣]

الشاهد الأوّل: «حضن الضبع: وجاره »[٤]. قال ابن بري: حضنها: الموضع الذي تصاد فيه.»[٥] والشاهد الثاني في الأوس:« قال أبو عبيد: يقال للذئب: هذا أوس عاديا. ... وأويس: اسم الذئب، جاء مصغَّراً مثل الكميت واللجين.»[٦] والشاهد الثالث في عال:« عال عياله يعولهم عولاً وعيالة، أي قاتهم وأنفق عليهم. يقال: علته شهراً ، إذا كفيته معاشه.»[٧]

---

١ فاتحي نژاد ص٩٥.

٢ المصدر السابق ص٩٧.

٣ الكميت ص٢٧٠ وروي«غال أوس»بالغين المعجمة أي أكل جراءها.(ابن منظور ج٦ ص١٧؛ وج١٣ ص١٢٢)

٤الجوهري ج٥ ص ٢١٠٢؛ وراجع: (ابن منظور ج١٣ ص١٢٢)؛(الزبيدي ج١٨ ص ١٥٣)

٥ الجوهري ج٥ ص ٢١٠٢

٦ المصدر السابق ج٦ ص ١٧ – ١٨

٧ الجوهري ج٥ ص ١٧٧؛ وراجع: (ابن منظور ج١١ ص ٤٨٦)؛ (ابن منظور ج٥ ص ٣٢٦)(الزبيدي ج١٥ ص٥٢٩)

وأمّا الأمثال العربية فإنّها كذلك لم تستغن عن الكميت في أن يُضرب ببعض أبياته مثلاً وأن يستمتع بفنّه الشعري كشواهد يعوّل عليها في تأويل وتفسير مُثل عريقة في ثقافة المجتمع. فقد ذكر داود سلوم في «فهرس أمثال وأقوال العرب» من الجزء الثالث من كتابه ما يناهز ٦٠ مثلاً[١] .وفي «مجمع الأمثال» يتراءى لنا أنّ له آثار تكشف عن قوّة أدبه ولغته وعلى الأقل نجد له ما يتجاوز عن ١٥ شاهداً أوردها الميداني في كتابه كتأويله في تطبيق هذا المثل:« إِنَّهُ لَنَكِدُ الْحَظِيرَةِ »، و قال الكميت :

نَزَلَتْ به أُنُفُ الرَّبيـــع (الربيع) وزايَلَت نُكْـــدَ الحظـــائر[٢]

وفي تطبيق هذا المثل «أَجْوَعُ مِنْ كَلْبَةِ حَوْمَلَ» قال الكميت يذكر بني أمية ويذكر أن رِعايتهم للأمة كرعاية حَوْمَل[٣] لكلبتها:

كما رضيَتْ جُوعاً وســـوءَ رِعايـــة   لكَلْبتها في ســـالِفِ الـــدهر حَوْمَـــلُ
نُبَاحاً إذا ما الليـــلُ أَظْلَـــمَ دونَهَـــا   وغنما وتَجْويعـــاً ضـــلاَلٌ مضـــلل[٤]

هذا وفي « شرح كتاب الأمثال» للبكري، ما يناهز عشرة شواهد، وكذا في «جمهرة الأمثال »لأبي هلال العسكري،أو كتاب«الأمثال»لابن سلام، حيث أنشد فيها للكميت من شواهد، أحياناً غير معادة كقول الكميت في قولهم:« كَالحَادِي وَلَيْسَ له بَعِيرٌ »:

فَصِرْتُ كَـــأَنّي وامْتِـــداحِيَ خَالِـــداً   وَأُسرتهُ حَـــادٍ وَلَـــيْس لـــه إِبِـــلُ[٥]

---

١ داود سلوم ج٣ ص٢٠٥-٢٠٨

٢الكميت ص١٤٦ وراجع : (الميداني ج١ ص٤٧)؛ (ابو هلال العسكری ج١ ص٤٧٧)؛ (أبوعبيد البكري ج١ ص٤٣١)؛ (أبو عبيد ابن سلام ج١ ص٥٨)؛ والنَّكَد : قلة الخير يقال: نَكِدَتِ الركيَّة إذا قل ماؤها وجمع النكِدِ أنكاد ونُكد.

٣ هذه امرأة من العرب كانت تُجيعُ كلبةً لها وهي تحرسها فكانت تَرْبطها بالليل للحراسة وتطردها بالنهار وتقول: الْتَمِسِي لنفسك لا مُلْتَمَسَ لك فلما طال ذلك عليها أكلت ذَنَبها من الجوع.

٤ الميداني ج١ ص٨٦؛ وروي في ديوانه تحقيق الطريفي في المصرع الثاني من البيت الأوّل:« بكلبتها في أوّل الدهر حومَلُ» وفي البيت الثاني: « وضرباً وتجويعاً خبالٌ مُخبّلُ».(الكميت ص ٥٩٨)

٥ أبوعبيد البكري ج١ ص٣٠٣؛ وروي في ديوانه تحقيق الطريفي:

إنّ الكميت كما اعتمد عليه اللغويون في مجال اللغة فقد تبعهم الفقهاء والمفسّرون على ذلك حسب الاقتضاءات اللغوية المرتبطة بالموضوع فنتركه لعدم الإطالة واختصاراً للبحث.[١]

الاستشهاد النحوي والصرفي

كماسبق أنّه أُتِّهِم الكميت على مازعموا بعدم حجيّة كلامه في الاستشهاد النحوي بأشعاره وسنورد شواهد نحويّة وصرفية تكشف عن بطلان ذلك. وقد استشهد بأبيات الكميت الشعرية نحاة كبار منذ القرون الأولى نذكر منهم سيبويه النحوي المعروف (م١٨٠ق)[٢]الذي استشهد في كتابه نحويّاً وصرفيّاً بأبيات كثيرة واتّبعه آخرون من بعده بالاعتماد عليها أو بإضافة شواهد أخرى إليها لم يذكرها سيبويه. فمن تلك الشواهد -على سبيل الاختصار- إعمال «تقول» عملَ «تظنّ»، ونصبه مفعولين. يقول سيبويه: «فإن قلت: أأنت تقول زيد منطلق رفعت، لأنه فصل بينه وبين حرف الاستفهام، كما فصل في قولك: أأنت زيد مررت به، فصارت بمنزلة أخواتها، وصارت على الأصل. قال الكميت:

أجهالاً تقولُ بني لؤيٍّ لعمر أبيك أم متجاهلينا[٣]

وقد فصل بين الاستفهام والفعل بمعمول الفعل «جهالاً»؛ الواقع مفعولاً ثانياً للفعل؛ وحكم الفصل بين الاستفهام والفعل بمعمول الفعل جائز في هذا الباب.[١]

فإنّي وتمداحي يزيدَ وخالداً ضلالاً لكالحادي وليس له إبلُ

(الكميت ص٢٩١)

١ مثل ما وردت استشهادات لغوية بأشعاره في باب «ميراث الحميل» وفي باب« الطلاق»، وفي باب«الحضانة»، وفي باب «التقيّة» وما إلى ذلك فللمزيد راجع: الشيخ الصدوقص ٢٧٣؛ ابن ادريس الحلي في السرائر ج٣ ص٢٨٤؛ علي أصغر المرواريد في الينابيع الفقهية ج٢٢ ص ٣٥٤؛ الزاهر في الأزهريج١ ص٣٩٥؛ ابن سيده في المحكم ج٢ ص٤٥ مركز المعجم الفقهي ص٨٣٩ وص١٨٦٥؛ الشيخ ناصر مكارم ج١ ص ٤١٦ – ٤١٧؛ النووي ج١٨ ص ٣٢٣ وج١٧ ص ٩٨.

٢ « انّه لّما رجع إلى البصرة بعد وفاة الخليل – على ما يظهر – عكف على تصنيف «الكتاب»وسرعان ما ذاع صيته لا في البصرة فحسب بل أيضاً في بغداد مقرّ الحكم فرحل إليها في خلافة الرشيد.»(فاتحي نژاد ص١٠٨)

٣ سيبويه ج١ ص٢٦ الكميت ص٣٩٥. يمدح فيه الشاعر مضر ويفضلهم على أهل اليمن، بني لؤي يراد بهم قريشاً؛ ولؤي: من اجداد النبي(ص).

واستشهد سيبويه بشعر الكميت في «باب تثنية المستثنى»[٢]وفي تثبيت نون الجمع من كلمة «ذو» عند عدم الإضافة أورد سيبويه شاهداً من شعر الكميت قائلاً: «وسألت الخليل عن رجل سمِّي بأولي من قوله:نحن أولو قوَّةٍ و أولو بأسٍ شديد،أو بذوي، فقال: أقول هذا ذوون، وهذا ألون، لأني لم أضف، وإنما ذهبت النون في الإضافة. وقال الكميت:[٣]

فـــلا أعـــني بـــذلك أســـفليكم   ولكنّـــي أريـــد بـــه الـــذوينا[٤]

وورد ذلك في شرح الرضيّ على الكافية: «أنّ قطعه عن الإضافة، وإدخال اللام عليه في قوله: «...ولكني أريد به الذوينا»، شاذان، وذلك لإجرائه مجرى صاحب.»[٥]

وورد الاستشهاد به في «الكتاب» لسيبويه في جرّ «دوادي» وعدم إعلال لامه ضرورةً في الشعر في مثل ما قال الكميت:

خَريـــعُ دَوادِيَّ في مَلعَـــبٍ   تـــأزَّرُ طـــوراً وتُلقِـــى الإزارا[٦]

فجعله حين اضطرّ مجروماً من الأصل.»[٧]

والشاهد الآخر من شواهد سيبويه البيت التالي الذي أنشده للكميت وقال فيه: «وأجروه حين بنوه للجمع كما أجرى في الواحد ليكون كفواعل حين أجري مثل فاعل قال الكميت:[٨]

شُمٌّ مَهاوينُ أبـــدانِ الجـــزورِ مَخـــا   ميصُ العشيّاتِ لا خُـــورٌ ولا قُـــزُمُ[١]

١ عبد الله الأنصاري ج١ ص٢١٤؛ للمزيد راجع: الأستراباذي ج٤ ص ١٧٨؛ وتوضيح المقاصد ج١ ص٥٦٩؛ و ابن عقيل الهمداني الشاهد١٣٥ ج١ ص٣٩٧.

٢ راجع: سيبويه ج١ ص٥٩.

٣ سيبويه ج١ ص٢٣٦؛ والأستراباذي ج٤ ص١٧٨.

٤ الكميت ص٤٦٦.

٥ الأستراباذي ج٢ ص ٢٧٥.

٦ الكميت ص١٥٠.

٧سيبويه ج١ ص٢٤٤؛ في لسان العرب أنّه :« أخرج دوادي على الأصل ضرورة ، لأنه لو أعل لامه فحذفها فقال دواد لانكسر البيت»(ابن منظور ج١٤ ص٢٧٨)الخريع: اللينة المعاطف. والدوادي: موضع تسلق الصبيان ولعبهم، واحدها دوداة. وقوله: تأزّر طوراً وتلقي الإزارا، أي: لا تبالي لصغرِ سنّها كيف تنصرف لاعبة».(الكميت الهامش ص١٥٠)وفي اللسان: الدوداة: الأرجوحة. والدوداة:أثر الأرجوحة وهي فعللة»(ابن منظور ج١٤ص٢٧٨).

٨ سيبويه ج١ ص٢٤.

وجعل فيه موضع الشاهد «مهاوين»[٢]واستشهد به من جهتين: الأولى: «أن مهاوين جمع مهوان من أهان وبناء مفعال من أفعل قليل نادر والكثير من فعل»[٣]والثانية: ما أورده الزمخشري في المفصل على أن ما جمع من اسم الفاعل يعمل عمل المفرد»[٤] وفيه أنّه: «جمعه ومثناه كمفرده في العمل، وما ثني من ذلك وجمع مصححاً أو مكسراً يعمل عمل المفرد قال الكميت: شم مهاوين أبدان الجزور...»[٥]وقال الأعلم: الشاهد فيه نصب أبدان الجزور بقوله: مهاوين لأنه جمع مهوان ومهوان تكثير مهين كما كان منحار ومضراب تكثير ناحر وضارب فعمل الجمع على واحده. يريد أنّهم يهينون للأضياف والمساكين أبدان الجزور».[٦]

وفيما ينوب المصدر مناب الفعل في العمل تمثّل سيبويه بكلمة «نعاء» كاسم الفعل على وزن فعال من شعر الكميت وقال: « مما جعل بدلاً من اللفظ بالفعل قولهم: الحذر الحذر، والنجاء النجاء، وضرباً ضرباً. فإنما انتصب هذا على الزم الحذر، وعليك النجاء، ولكنهم حذفوا لأنه صار بمترلة افعل. ودخول الزم وعليك على افعل محال.وقال الكميت:

نَعاءِ جُذاماً غــيرَ مــوتٍ ولا قَتــلِ ولكن فِراقــاً للــدعائم والأصــلِ[٧]

كما أنّ ابن الأنباري ذكره شاهداً في كتابه«الإنصاف» في أن يستدلّ على بناء ما يأتي على وزن فعال من أسماء الأفعال لنيابته مناب الفعل، فيقول:«ومنهم من تمسك بأن قال الدليل على أنّه مبنى أنا أجمعنا على أن ما كان على وزن فعال من أسماء الأفعال كترال وتراك ومناع ونعاء وحذار ونظار مبنيّ لأنه ناب عن فعل الأمر فترال ناب عن انزل... ونعاء ناب عن انع... وقال الكميت:(نعاء جذاماً...)، «أراد انع جذاماً»[٨].وهكذا نجد لابن الأنباري شواهد نحوية في «الإنصاف» ينشدها للكميت كما في تقدير المنادى محذوفاً فيقول: «أن المنادى إنما يقدر محذوفا إذا ولى حرف النداء فعل أمر وما جرى

---

١ الكميت ص٣٨٨.

٢ واستشهد به ابن منظور استشهاداً لغوياً في تفسير قوله تعالى:« الَّذينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنا»الفرقان/٦٣قائلاً فيه: « قال عكرمة ومجاهد: بالسكينة والوقار، وقال الكميت: شم مهاوين ... »(ابن منظور ج١٣ ص ٤٣٩).

٣ البغدادي ج٨ ص ١٥٢؛ والزبيدي ج١٨ ص ٥٩٣.

٤ البغدادي ج٨ ص ١٥٢.

٥ الزمخشري المفصل ج١ ص٢٨٩.

٦ البغدادي ج٨ ص ١٥٤؛ والأستراباذي ج٣ ص ٤٢١.

٧ سيبويه ج١ ص٥٦ الكميت ص٣٤٧.

٨ الأنباري ج٢ ص٥٣٥.

مجراه كقراءة الكسائي وأبي جعفر المدني ويعقوب الحضرمي وأبي عبد الرحمن السلمي والحسن البصري وحميد الأعرج (ألا يا اسجدوا لله) أراد يا هؤلاء اسجدوا»[1] وقال الآخر وهو الكميت:

ألا يا اسلمي يا تربَ أسماء من تـــرب ألا يا اسلمي حيّيتَ عني وعن صـــحبي[2]

وورد الاستشهاد بأشعار أخرى للكميت في شرح الرضي على الكافية للأسترآباذي، منه ما جاء فعال في باب العدد من عشرة في قول الكميت :[3]

و لم يَســـــتَرِيثوك حـــــتى رَمَيــــتَ فـــوق الرجـــال خِصـــالاً عُشـــاراَ[4]

وهكذا استشهد ابن قتيبة في انصراف وزن فعال من العدد بقول الكميت وهو يقول: «ويقال (أُحَاد) (وَثُنَاء) (وَثُلاَث) (وَرُبَا ع) كل ذلك لا ينصرف و لم نسمع فيما جاوز ذلك شيئاً على هذا البناء غير قول الكميت: (... خِصَالاً عُشَارَا...) [5]

وفي حذف صلة الموصول الاسمي ورد الاستشهاد به في شرح الرضي حيث يقول:« ويجوز قليلا حذف صلة الموصول الاسمي غير الألف واللام ، إذا علمت ، قال الكميت:

وفي المفصّل للزمخشري شواهد شعرية أنشدها للكميت في مثل الأمثلة التالية: قال الزمخشري في

فـــإن أدَعُ اللـــواتي مـــن أنـــاس أضـــــاعوهنَّ لا أدَعُ الّــــذينا[6]

«أنّى» بمعنى كيف:«وكيف جار مجرى الظروف. ومعناه السؤال عن الحال. تقول كيف زيد؟ أي على أي حال هو. وفي معناه أنّى قال الله تعالى:« فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُم». وقال الكميت:

أنّى ومـــن أيـــن آبَـــك الطـــربُ[7] من حيـــث لا صَـــبوةٌ ولا رِيَـــبُ[8]

---

١ الأنباري ج١ ص٩٩.

٢ المصدر السابق ص١٠١ الكميت ص٨٠.

٣ الأسترباذي ج١ ص ١١٤.

٤ الكميت ص١٥٢.

٥ إبن قتيبة ج١ ص٤٥٨.

٦ الاسترباذي ج٣ ص٧٠ الكميت ص٤٦٦.

٧ وراجع: الفراهيدي ج٨ ص٣٩٩؛ وابن منظور ج١٥ ص ٤٣٨؛ واستشهد به لغويّاً في مثل كلمة «آبك»، قال ابن فارس:«والمآب المرجع قال أبو زياد أبت القوم أي إلى القوم. قال : أنى ومن أين آبك الطرب (ابن فارس ج١ ص٥٣).

٨ الزمخشري المفصل ج١ ص٢١٧ الكميت ص٦٣.

وأورده ابن حاجب في باب الإمالة: «على أنّ: «أنّى» فيه للاستفهام... والجملة المستفهم عنها محذوفة، لدلالة ما بعده عليها، والتقدير«أنَّى آبَكَ»، ومن أين آبك فحذف للعلم به، واكتفى بالثاني.»[١]

واستشهد به النحاس في تفسير قوله تعالى: «قالَ يا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هذا» آل عمران/٣٧ على أنّه: «قال أبو عبيدة: المعنى من أين لك؟ وهذا القول فيه تساهل لأن «أين» سؤال عن المواضع و «أنى» سؤال عن المذاهب والجهات، والمعنى: من أي المذاهب ومن أي الجهات لك هذا ؟ وقد فرق الكميت بينهما فقال: «أنّى» ومن « أين » آبك الطرب ... ».[٢]وأورده الزجاج في تفسيره عند قوله تعالى: (أنّى يكون لي غلام) على أن أنّى فيهما بمعنى كيف»(الاسترباذي، ٤/ ٣١١)

وكذا استشهاده بكلمة«عيرات» في جمع «عير» على أنّ حكم المؤنث مما لا تاء فيه كالذي فيه تاء، كقول الكميت:

عـــــيرات الفعـــــال والحســـــب العود إلـــيهم محطوطـــة الأعكـــام[٣]

---

١ الاستراباذي ج٤ ص ٣١٠.

٢ النحاس ج١ ص٣٨٩؛ والقرطبي ج٤ ص٧١ – ٧٢.

٣ الزمخشري المفصل ج١ ص٢٣٨-٢٣٩؛ والزمخشري الفائق ج١ ص ٤٩ الكميت ص٣٩٠.

وكذا الشاهد في :«مِن بين أثرى وأقترا» في البيت التالي للكميت:

لكم مسجدا اللهِ المَزُورانِ والحَصَى لكم قِبصُهُ من بين أثـــرَى وأقتَـــرا[١]

حيث حذف المنعوت وأبقى النعت، والتقدير: من بين من أثرى وبين من أقتر، أي من بين رجل أثرى ورجل أقتر، فحذف منعوتين؛ «من» الأولى و«من» الثانية»[٢].وفي التوكيد اللفظي بإعادة الأول بلفظه في هذا البيت للكميت:

فتلك وُلَاة السوء قد طـــال ملكهـــم وحَتَّامَ حَتَّـــامَ العنـــاءُ المطـــوَّل[٣]

واستشهد به ابن هشام في وجوب: «حذف ألف ما الاستفهامية إذا جرت وإبقاء الفتحة دليلا عليها»[٤]، متمثلاً ب«مَ»المجرورة ب«حتّى» في البيت الآنف ذكره.

وفي تقديم الخبر المحصور بـــ«إلا» شذوذاً ورد الاستشهاد بـــ«بك النصر»، و «عليك المعوّل» في الموضعين من البيت التالي للكميت:

فيا رب هل إلا بك النصر يُرتَجَـــى عليهم وهل إلَّـــا عليـــك المُعـــوَّلُ[٥]

هذا ونلفت النظر بأنّ التعويل على الأبيات الشعرية للكميت في الاستشهادات النحوية لا ينحصر فيما ذكرناه وإنّما له مواضع تجدر الإشارة إليها في دراسة أخرى لا يسعها هذا المختصر.

الاستشهاد البلاغي

بالإضافة إلى ما ألمحنا إليه من الاستشهادات اللغوية والفقهية والنحوية، ثمّة مجال آخر في الأدب ينبغي الالتفات إليه وهو الاستشهاد بأبيات الكميت في مسائل بلاغية هامّة خاصّة فيما يخصّ تفسير

---

١ الكميت ص١٥٥.

٢ توضيح المقاصد ج٢ ص٩٦٦. أقول: وفي هذا البيت كذلك خمسة شواهد أخرى لغوية ذكرها أصحاب المعاجم وهي في:«مسجدا»، و«الحصى» و«قبصه»،و«اثرى»، و«أقترا».فللمزيد راجع: الزمخشري الفايق في غريب الحديث ج٣ ص٦١؛ والجوهري: ج٢ ص٧٨٦؛ ج٣ ص١٠٥٠ ج٦ ص٢٢٩٢؛ وابن فارس ج٥ ص٤٩؛ وابن منظور: ج٣ ص٢٠٥ وج٥ ص٧٠ – ٧١ وج٧ ص ٦٨ وج١٤ ص١١٠ – ١١١؛ والزبيدي: ج٥ ص٨ وج٧ ص٣٦٨ و ج٩ ص٣٢٨ وج١٩ ص٢٤٦؛ والجوهري ج٢ ص٤٨٥؛ وابن السكيت الاهوازي ص٣٥١؛ وابن سلام ج١ ص١٣٥ – ١٣٦.

٣ توضيح المقاصد ج٢ ص٩٧٩ الكميت ص٣٤٠.

٤ ابن هشام ج١ ص ٢٩٨.

٥ عبد الله الأنصاري ج١ ص٢١٣؛ وابن عقيل ج١ ص٢٣٥؛ الكميت ص٣٣٣.

الأحاديث النبوية عند ظهور الشروح اللغوية لغرائب الأحاديث في القرون الأولى حيث تطرّق بعض الدارسين إلى تبيين الجهات البلاغية لبعض العبارات النبوية إلى جانب دراستهم اللغوية البحتة. ولكن الذي لا يمكن غضُّ الطرف عنه أنّ الخوض في مثل هذا المجال الأدبي لم يتمتّع بعناية كثيرة لدى باحثي البلاغة في الاستشهاد بأشعار الكميت بخلاف الجمّ الغفير من تلك الشواهد اللغوية التي لمسناها في المعاجم وبنسبة أقلّ في المجال النحوي ثمّ الفقهي. وحصيلة ما بحثنا عنه أنّه لم نجد استشهاداً بشعر الكميت في «الإيضاح في علوم البلاغة» للقزويني[١]، ولا في «دلائل الإعجاز» للجرجاني، ولا في «مختصر المعاني» لسعد الدين التفتازاني، كما أنّه لم نجد في «معاهد التنصيص على شواهد التلخيص» للعباسي من مثال إلاّ أقوال روائيّة عنه. ولكنّ الزمخشري في كتابه «أساس البلاغة» تناول في أكثر من موضع أشعاراً للكميت استشهد بها في تفسيره البلاغي إلى جانب المعاني اللغوية، فأحصينا الشواهد البلاغية فوجدنا أنّها تجاوز ٤٠ شاهداً بلاغيّاً كلّها داخلة في المجاز من باب التوسع اللغوي كقوله: «ومن المجاز: نغضوا إلى العدوّ: نهضوا إليه. قال الكميت:

حـــــتى إذا نغَـــــضَ العـــــدُوّ وتمّ خصـــــلك مـــــن تخاصِـــــل[٢]

وكقوله « ومن المجاز: توثّب على منزلته، وتوثّب على أخيه في أرضه: استولى عليها ظلماً. وقد وثب إلى الشّرف وثبةً. قال الكميت:

ووثبةٍ لــك في الأحســاب بالغــةٍ كذاك إنّك في المعروف ذو وثَــب[٣]

والذي بلغنا في غير ذلك من الشواهد البلاغيّة قد تناثر في بعض الكتب نحو «المجازات النبوية» للشريف الرضي وفيه ما يقرب عشرة أبيات شعرية استشهد بها الشريف لتفسير أحاديث للرسول (ص) استشهاداً بلاغيّاً معظمه في التشبيه والمجاز والاستعارة. فمن ذلك تفسيره في قوله عليه الصلاة والسلام :« قد أناخت بكم الشرُفُ الجون». يعنى الفتن المتوقعة. وهذا القول مجاز لأنه عليه الصلاة والسلام شبه الفتن بالنوق المسنات، لجلالة خطبها واستفحال أمرها و جعلها جوناً، وهي السود

---

١ اللّهم إلاّ في هامش الإيضاح تحقيق عبد المنعم الخفاجي وهذا سنذكره فيما بعد.

٢ الزمخشري ١/٤٨٢؛ الكميت ص٢٦١

٣ الزمخشري اساس البلاغة ج٢؛ ص٧ الكميت ص٧٦

هاهنا، لظلام منهجها والتباس مخرجها. والشرف جمع شارف: وهي الناقة المسنة، وهم يشبهون الحرب بها[١]، قال الكميت الأسدي يصف حرباً:

مبســــورة شــــارفاً مصـــــرَّمَةً   محلوبهـــا الصـــاب[٢] حـــين تحتلِبُـــه[٣]

وهكذا في الأمثلة المتبقّية التي وقعت موضع استشهاد الشريف الرضي وغيره من الباحثين في مجال الأحاديث النبويّة حيث يتطلّب ذلك دراسة مستقلّة ندَعُه لِوقته. وأمّا في مؤلّفات أخرى لغيره فمثل هذا البيت الشاهد للكميت:

كــــلامُ النبـــيين الهـــداة كلامنـــا   وأفعـــال أهـــل الجاهليـــة نفعـــلُ[٤]

في تشبيه كلامهم بكلام النبيين الهداة، لا العكس.[٥]ومثل الاستشهاد بكلمة «إصغاء الإناء»على أنّه مجاز، في تفسير حديث الهرة. قال ابن الأثير في النهاية : « في حديث الهرة إنه كان يصغى له الإناء أي يميله ليسهل عليها الشرب منه. أقول: هذا هو المعنى الحقيقي للكلمة وأما معناها المجازي فهو ما قال الزمخشري في أساس البلاغة: ومن المجاز: فلان يصغى إناء فلان إذا نقصه ووقع فيه، وأصغى حقه نقصه ... قال الكميت:

فإن تُصـــغِ تَكْفـــأه العُـــداة إناءَنـــا   وتَسمَعْ لنا أقـــوالَ أعـــدائنا تَخَـــلْ[٦]

والاستشهاد بعدم وجود الجهة الجامعة بين مسندين كـــ:«الدل والشنب»في مثل ما قال الكميت:

---

١ قال ابن قتيبة: قال الكميت وذكر الحرب وشبهها بناقته: «من المنسرح»، مبسورة شارفا مصرمة،...(ابن قتيبة غريب الحديث ج٢ ص٢٦٨)

٢ التوضيح: يقال بسرت الناقة وابتسرت إذا حمل عليها الفحل. و لم تضبع. المصرمة: المقطعة وهي التي قطعت أثداؤها حتى لا ترضع فتضعف بالرضاع. الصاب: شجر مر، أي عصارة هذا الشجر المر إذا حلب. ضبعت الناقة تضبع: من باب فرح إذا اشتهت الفحل، فمعنى قول الشريف إذا حمل عليها الفحل و لم تضبع: وهي غير طالبة له وحينئذ لا يكون للقاح فائدة لأنها لا تحمل حينئذ، والمراد أن هذه الحرب كالناقة التي يأتيها فحلها وهي غير راغبة في إتيانه فتكون نافرة هائجة، وهذه الحرب نافرة هائجة، تصيب الناس بشرها من غير رحمة ولا تبصر.

٣ الشريف الرضي ص ٤٤ لم نعثر عليه في الديوان.

٤ الكميت ص٥٨٨.

٥ ابن عقيل ج١الهامش ص ٢٣٤.

٦ الثقفي ج٢الهامش ص ٥٧٠ الكميت ص٢٦١. من يسمع يَخَل: أي يظنّ ويتهم، يقوله الرجل إذا بلغ شيئاً عن رجل فاتهمه، وقيل:إنّ معناه أن من يسمع أخبار الناس ومعائبهم يقع في نفسه المكروه عليهم.(الكميت هامش ص ٢٦١)

أم هـــل ظعـــائنُ بالعَليـــاء رافعـــةٌ وإن تكاملَ فيها الـــدَّلُّ والشَـــنَبُ[١]

وقال صاحب سر الفصاحة في التشبيه متمثلاً بشعر الكميت:« ومما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه به واقعاً مشاهداً معروفا غير مستنكر ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان ولهذا عاب نصيب على الكميت قوله:

كـــأن الغُطـــامِطَ مـــن غَلِيهـــا أراجيـــزُ أســـلَمَ تهجُـــو غِفـــاراً[٢]

وقال له أخطأت ما هجت أسلم غفاراً قط وأراد نصيب من الكميت أن يكون شبه بشيء واقع معروف وهذا كما يقال كأنّ مناقضة فلان وفلان مناقضة جرير والفرزدق فيكون هذا الكلام صحيحاً ولو قيل كأنّ مناقضتها مناقضة الأحوص وعمر بن أبي ربيعة لم يكن ذلك التشبيه صحيحاً إذ كان المشبه به لم يقع وعلى هذا أكره قول علقمة بن عبدة.»[٣] وفيما يخلّ بفصاحة الكمة ما استشهد به ابن سنان الخفاجي في قول الكميت:

وأدنَـــينَ البُـــرودَ علـــى خُـــدودٍ يُـــزَيِّنَّ الفَـــداغِمَ[٤] بالأســـيل[٥]

وقال: «فإن الفداغم كلمة رديئة كما ترى»[٦].

وأمّا بالنسبة إلى الاستشهادات البديعية والعروضية فقد وردت عدة أبيات شعرية أنشدها البعض للكميت شواهد في مثل التعجيز والتجنيس والتفريغ وغير ذلك. ففي التجنيس، قال ابن المعتز في الباب

١الايضاح في علوم البلاغة الخطيب القزويني م٧٣٩، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، الطبعة الثالثة، هامش.« فإنه قال له أين الدل من الشنب إنما يكون الدل مع الغنج ونحوه والشنب مع اللعس أو ما جرى مجراه من أوصاف الثغر والفم فكان الدل والشنب في قول الكميت عيبا لأنهما لفظتان لا يتناسبان بتقارب معنييهما ولا بتضادهما»(سر الفصاحة، ج١، ص٢٠١)؛ وروي في الديوان تحقيق الطريفيي:

وقـــد رأينـــا بهـــا حُـــوراً مُنعَمَـــةً بيضـــاً تكامـــلَ فيهـــا الـــدلّ والشـــنبُ

(الكميت، ص٣٦)

٢ الكميت ص١٥٩. والغطامط: صوت غليان موج البحر.(ابن منظور ج٧ ص٣٦٣)

٣ ابن سنان الخفاجي ج١ ص٢٥٣.

٤الفداغم جمع فدغم وهو الخد الحسن الممتلئ والأسيل الأملس بمعنى الوجه.

٥ الكميت ص٣٦٩.

٦ ابن سنان الخفاجي ج١ ص٧٠.

الثاني من البديع:« فمنه ما تكون الكلمة تُجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها. ... قال الكميت من الطويل:

ونحن طمَحنا لامرء القيس بعـــدَ مـــا رَجا المُلكَ بالطمّاح نَكباً على نَكبِ[١]

وأمّا التعجيز فإنّه ورد في تعريفه والتمثيل به في اللسان: «عَجَّز الشاعرُ: جاء بعَجُز البيت. وفي الخبر: أَن الكُمَيْت لما افتتح قصيدته التي أَولها: «أَلا حُيِّيتِ عَنَّا يا مَدِينا»،أَقام بُرْهة لا يدري بما يُعَجِّز على هذا الصدر إِلى أَن دخل حَمَّاماً وسمع إِنساناً دخله، فسَلَّم على آخر فيه فأَنكر ذلك عليه فانتصر بعض الحاضرين له فقال: وهل بأْسٌ بقول المُسَلِّمِينَ؟ فاهْتَبلَها الكُمَيْتُ فقال: «وهل بأْسٌ بقولِ مُسَلِّمِينا؟[٢] وكذا «التَّفْريع» في مثل قول «الكميت» يمدح آل البيت:

أَحْلاَمُكُمْ لِسَـــقَام الْجَهْـــلِ شـــافِيَةٌ كمَا دِمَاؤكُمُ تَشْفِي مِـــنَ الْكَلَـــبِ[٣]

ففرّع على الحكم الأول الذي جاء في الشطر الأول، الحكْمَ الذي جاءَ في الشطر الثاني.»[٤] والذي ينبغي القول فيه أخيراً أنّ الكميت وشخصيّته الأدبية في مجال الأعتماد عليه في أشعاره والخوض في مباحث أعمق وأكثر تأمّلاً في أدبه يستدعي مجالاً أوسع خارج عنه نطاق هذا البحث.

الخاتمة

إنّ النتائج التي وصلنا إليها في هذا البحث يمكن تلخيصها في الموارد التالية:

-من الملاحظ أنّ الاستشهادات بشعر الكميت تتفنّن من جهة أدبية فنية إلى جهة أخرى. وقد تجتمع شواهد عدة من جهة واحدةكاللغة مثلاً في بيت واحد، أو تختلف الشواهد من لغة ونحو وبلاغة وغير ذلك ملتمّة في بيت واحد.

-كثافة الاستشهادات وضروبه المختلفة الأدبية بشعر الكميت تدحض ما أثيرت حوله من شبهات في عدم حجيّة كلامه وتؤيّد القول بفصاحته وبراعته الفنية واللغوية على رغم ما رمي إليه من كونه حضرياً.

---

١ البديع ابن المعتز ج١ ص؛ الكميت ص٩٣.

٢ البحث العروضي والبلاغي في لسان العرب ج١ ص١٢٧؛ وج١ ص٦١.

٣ روي في ديوانه تحقيق الطريفي:«يُشفَى بها الكلَبُ»(الكميت ص١٩).

٤ ابن المعتز ج١ ص٧٨٨.

-إنّ ما أنشد له من الشواهد الشعرية يحوز الغالبية في اللغة ثمّ في النحو والصرف ثمّ في البلاغة وما إلى ذلك.

-كثرة الشواهد الأدبية المنفردة بشعر الكميت وعدم استيفاءها في قصائدها وتعذرّ العثور على تلك القصائد في ديوانه تدل على ضياع حجم كبير من قصائده الشعرية التي لم تنته إليها أيدينا.

-إنّه لا يمكن بسهولة الحكم بعدد الشواهد الشعرية للكميت كما لا يمكن مقارنته بالشعراء الآخرين من حيث الاستشهاد الأدبي إلا بدراسة مفصّلة أخرى في غير هذا المقال وقد أحصينا على سبيل المثال في بحث آخر عدد الشواهد في قصيدته البائيّة من هاشميّاته«طربت وما شوقاً إلى ....» فتجاوز عددها ٦٠ شاهداً موزّعة على يقرب من ٥٠ بيتاً من هذه القصيدة فحسب.

المصادر و المراجع

١- ابن إدريس الحلي(٥٩٨ق) *السرائر* تحقيق: لجنة التحقيق مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم المشرفة الثانية ١٤١٠.

٢- ابن الأنبارى أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد *الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين* الأنباري دمشق: دار الفكر.

٣- ابن جني أبو الفتح *الخصائص* تحقيق: محمدعلي النجار بيروت:عالم الكتب.

٤- ابن حجر *الإصابة* تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود الشيخ علي محمد معوض بيروت: دار الكتب العلمية الأولى ١٤١٥ق.

٥- ابن حجر(٨٥٢ق) *لسان الميزان* ط٢ بيروت لبنان: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ١٣٩٠-١٩٧١م.

٦- ابن خلكان(٦٨١ق) *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان* تحقيق: إحسان عباس بيروت لبنان: دار الثقافة.

٧- ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن *الاشتقاق* تحقيق: عبدالسلام محمد هارون ط٢ القاهرة: مصر مكتبة الخانجي.

٨- ابن رشيق القيرواني الازدي ابو علي الحسن *العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده* (م٤٥٦ق) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ط١ القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع ٢٠٠٦ .

٩- ابن سنان الخفاجي الأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد(٤٦٦ق) *سر الفصاحة* بيروت: دار الكتب العلمية ١٩٨٢م.

١٠- ابن السكيت الاهوازي(٢٤٤ق) *ترتيب إصلاح المنطق* ترتيب وتقديم وتعليق: الشيخ محمد حسن بكائي مشهد ايران مؤسسة الطبع والنشر في الآستانة الرضوية المقدسة مجمع البحوث الإسلامية الأولى ١٤١٢.

١١- ابن سلام(٢٢٤ق) *غريب الحديث* تحقيق: محمد عبد المعيد خان بيروت: دار الكتاب العربي الأولى١٣٨٤.

١٢- ابن سيده(م٤٥٨ق) أبو الحسن علي بن إسماعيل *المحكم والمحيط الأعظم* ١١ج تحقيق عبد الحميد هنداوي بيروت لبنان: دار الكتب العلمية ٢٠٠٠م.

١٣- ابن سيده أبوالحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي *المخصص* تحقيق: خليل إبراهم جفال دار إحياء التراث العربي الأولى ١٤١٧هـــ ١٩٩٦م.

١٤- ابن عطية الأندلسي *المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز* تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد لبنان: دارالكتب العلمية الأولى ١٤١٣- ١٩٩٣م.

١٥- ابن عقيل عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري (م٧٦٩ق) *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك* تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد القاهرة: دار التراث العشرون١٤٠٠-١٩٨٠م.

١٦- ابن فارس أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا معجم *مقاييس اللغة* تحقيق: عبد السلام محمد هارون دار الفكر ١٣٩٩هـــ - ١٩٧٩م.

١٧- ابن فارس أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا(٣٩٥ق) معجم *مقاييس اللغة* تحقيق: عبد السلام محمد هارون مكتبة الإعلام الإسلامي ١٤٠٤.

١٨-ابن قتيبة الدينوري أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الكوفي المروري *أدب الكاتب* تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد الدينوري ط٤ مصر: المكتبة التجارية ١٩٦٣م.

١٩- ابن قتيبة(٢٧٦ق) *غريب الحديث* تحقيق: دكتور عبد الله الجبوري قم: دار الكتب العلمية الأولى١٤٠٨.

٢٠- ابن منظور محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري *لسان العرب* ط١ بيروت: دار الصادر.

٢١- ابن هشام الأنصاري(٧٦١ق) *مغنى اللبي*، تحقيق وفصل وضبط: محمد محيي الدين عبد الحميد ايران قم: منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي ١٤٠٤.

٢٢- أبو هلال العسكري *كتاب جمهرة الأمثال* تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم و عبد المجيد قطامش ط٢ دار الفكر ١٩٨٨م.

٢٣- الأزهري أبومنصور محمد بن أحمد *تهذيب اللغة* تحقيق: محمد عوض مرعب بيروت لبنان: دار إحياء التراث العربي الأولى٢٠٠١م.

٢٤- الأزهري الهروي أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر *الزاهر في غريب ألفاظ الشافعي* تحقيق: محمد جبر الألفي ط١ كويت: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية ١٣٩٩.

٢٥- الأسترابادي رضي الدين(٦٨٦ق) *شرح الرضي على الكافية* تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر طهران: مؤسسة الصادق جامعة قار يونس١٣٩٥- ١٩٧٥ م.

٢٦- الأسترابادي رضي الدين(٦٨٦) *شرح شافية ابن الحاجب*تحقيق وضبط وشرح: محمد نور الحسن محمد الزفزاف محمد محيي الدين عبد الحميد بيروت لبنان: دار الكتب العلمية ١٣٩٥ - ١٩٧٥ م.

٢٧- الأنصاري جمال الدين عبد الله(٧٦١ق) *أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك* دراسة وتحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

٢٨- المرادي المالكي بدر الدين أبو محمد حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ (م ٧٤٩ق) *توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك* شرح وتحقيق: عبد الرحمن علي سليمان أستاذ اللغويات في جامعة الأزهر ط١ دار الفكر العربي ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٨م.

٢٩- البغدادي (١٩٩٨م) خزانة الأدب تحقيق: محمد نبيل طريفي وإميل بديع اليعقوب بيروت: دار الكتب العلمية الأولى.

٣٠- البكري أبو عبيد *فصل المقال في شرح كتاب الأمثال* تحقيق: إحسان عباس و عبدالمجيد عابدين ط٣ بيروت١٩٨٣م.

٣١- الثعالبي أبو منصور عبد الملك عبد الملك بن محمد بن إسماعيل *الإعجاز والإيجاز* بيروت لبنان: دار الغصون الثالثة ١٤٠٥ - ١٩٨٥م.

٣٢- الثقفي إبراهيم بن محمد(٢٨٣ق) *الغارات* تحقيق: السيد جلال الدين الحسيني الأرموي المحدث طبع على طريقة أوفست في مطابع بهمن.

٣٣- الحاكم الحسكاني(م٥ق) *شواهد التنزيل* تحقيق: الشيخ محمد باقر المحمودي طهران: مؤسسة الطبع والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي وقم، مجمع إحياء الثقافة الإسلامية الأولى ١٤١١ – ١٩٩٠م.

٣٤- الجوهري(م٣٩٣) *الصحاح* تحقيق: أحمد عبد الغفور العطار ط٤ بيروت لبنان: دار العلم للملايين ١٤٠٧ – ١٩٨٧م الأولى ١٣٧٦ – ١٩٥٦م، القاهرة.

٣٥- الجوهري إسماعيل بن حماد *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية* تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار بيروت: دار العلم للملايين، الرابعة، ١٤٠٧ - ١٩٨٧م.

٣٦- حاجي خليفة(١٠٦٧ق) *كشف الظنون* تحقيق: تصحيح وتعليق: محمد شرف الدين يالتقايا رفعت بيلگه الكليسي بيروت لبنان: دار إحياء التراث العربي.

٣٧- الخطيب القزويني(٧٣٩ ق) *الإيضاح في علوم البلاغة* دراسة وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي ط٣ بيروت: دار الجيل.

٣٨-. داود سلوم شعر الكميت *بن زيد الأسدي*بغداد (شارع المتنبي) مكتبة الأندلس مطبعة النعمان في النجف١٩٦٩٠.

٣٩- الذهبي(٧٤٨ق) *تاريخ الإسلام* تحقيق: عمر عبد السلام تدمرى بيروت لبنان: دار الكتاب العربي الأولى ١٤٠٧ - ١٩٨٧م.

٤٠- الزبيدي(م١٢٠٥) *تاج العروس* بيروت لبنان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ١٤١٤ – ١٩٩٤م.

٤١- الزركلي خير الدين *الأعلام* بيروت لبنان: دار العلم للملايين الخامسة أيار- مايو ١٩٨٠.

٤٢- الزمخشري جارالله أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (م٥٣٨ق) *المفصّل في صنعة الإعراب* تحقيق:علي بوملحم ط١ بيروت: مكتبة الهلال١٩٩٣م.

٤٣- الزمخشري جار الله *الفايق في غريب الحديث* بيروت: دار الكتب العلمية الأولى ١٤١٧ - ١٩٩٦ م.

٤٤- السمعاني(م٤٨٩) *تفسير السمعاني* تحقيق: ياسر بن ابراهيم و غنيم بن عباس بن غنيم الرياض: دار الوطن الأولى ١٤١٨- ١٩٩٧م.

٤٥- السيد محسن الأمين أعيان الشيعة تحقيق وتخريج: حسن الأمين بيروت لبنان: دارالتعارف للمطبوعات ١٤٠٣-١٩٨٣م.

٤٦- السيد المرتضى(٤٣٦ق) *الأمالي* السيد المرتضى تصحيح وتعليق: السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي الأولى ١٣٢٥ - ١٩٠٧ م.

٤٧- الشريف الرضي(٤٠٦ق)، *المجازات النبوية*، تحقيق وشرح: طه محمد الزيتي، قم، منشورات مكتبة بصيرتي.

٤٨- الشنقيطي(١٣٩٣ق) *أضواء البيان* تحقيق: مكتب البحوث والدراسات بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر ١٤١٥ - ١٩٩٥م.

٤٩- الشيخ الصدوق(٣٨١ق) *معاني الأخبار* تصحيح وتعليق: علي أكبر الغفاري مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم المشرفة ١٣٧٩- ١٣٣٨ ش.

٥٠- الشيخ عباس القمي(١٣٥٩ق) *الكنى والألقاب* طهران: مكتبة الصدر.

٥١- الشيخ المفيد(٤١٣ق) *رسالة في معنى المولى* تحقيق: الشيخ مهدي نجف بيروت لبنان: دار المفيد للطباعة والنشر والتوزيع طبعت بموافقة اللجنة الخاصة المشرفة على المؤتمر العالمي لألفية الشيخ المفيد الثانية ١٤١٤ - ١٩٩٣م.

٥٢- الشيخ المفيد *الإفصاح* تحقيق: مؤسسة البعثة، بيروت لبنان: دار المفيد للطباعة والنشر والتوزيع طبعت بموافقة اللجنة الخاصة المشرفة على المؤتمر العالمي لألفية الشيخ المفيد الثانية ١٤١٤ - ١٩٩٣م.

٥٣- الشيخ المفيد(٤١٣ق) *أقسام المولى* تحقيق: الشيخ مهدي نجف بيروت لبنان: دار المفيد للطباعة والنشر والتوزيع طبعت بموافقة اللجنة الخاصة المشرفة على المؤتمر العالمي لألفية الشيخ المفيد الثانية ١٤١٤ - ١٩٩٣ م.

٥٤- الشيخ ناصر مكارم *القواعد الفقهية* مدرسة الإمام أمير المؤمنين (ع) الثالثة رمضان المبارك ١٤١١.

٥٥- الصفدي(م٧٦٤) *الوافي بالوفيات* تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى بيروت: دار إحياء التراث ١٤٢٠ - ٢٠٠٠م.

٥٦ - الطريحي فخر الدين(م١٠٨٥) *تفسير غريب القرآن* تحقيق وتعليق: محمد كاظم الطريحي قم: انتشارات زاهدي.

٥٧- عامر مهدي صالح *البحث العروضي والبلاغي في لسان العرب مع معجم بمصطلحات العروض والبلاغة*.

٥٨- علي أصغر مرواريد *الينابيع الفقهية* بيروت لبنان: دار التراث الدار الإسلامية فقه شيعه بعد از قرن هشتم الأولى ١٤١٠ - ١٩٩٠ م.

٥٩- فاتحى نژاد عنايت الله، *أمّهات المصادر العربية: في الشعر والأدب واللغة والنحو والتاريخ والجغرافيا* طهران: سازمان مطالعه وتدوين كتب علوم انسانى دانشگاهها(سمت) چاپ اوّل بهار ١٣٧٧ش.

٦٠- الفراهيدي، (١٧٠ق) *كتاب العين* تحقيق: الدكتور مهدي المخزومي إبراهيم السامرائي مؤسسة دار الهجرة الثانية١٤٠٩.

٦١- القرطبي *تفسير القرطبي(الجامع لأحكام القرآن)* تحقيق: مصطفى السقا بيروت لبنان دار إحياء التراث العربي ١٤٠٥- ١٩٨٥م.

٦٢-الكميت بن زيد الأسدي *ديوان الكميت بن زيد الأسدي* جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي ط١ بيروت لبنان: دار صادر ٢٠٠٠م.

٦٣- المجلسي(١١١١) بحار الأنوار تحقيق: السيد هداية الله المسترحمي بيروت لبنان: مؤسسة الوفاء الثانية المصححة ١٤٠٣ — ١٩٨٣م.

٦٤- مركز المعجم الفقهي المصطلحات.

٦٥- المرزباني أبو عبد الله محمّد بن عمران بن موسى(م٣٨٤ق) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء تحقيق وتقديم: محمّد حسين شمس الدين ط١ بيروت لبنان: دارالكتب العلمية ١٤١٥ — ١٩٩٥م.

٦٦- الميداني النيسابوري أبو الفضل أحمد بن محمد *مجمع الأمثال* تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد بيروت: دار المعرفة.

٦٧- محيي الدين الجنّان مأمون *الكميت بن زيد الأسدي الشاعر السياس*، ط١ بيروت لبنان: دارالكتب العلمية١٤١٤- ١٩٩٤م.

٦٨- نجيب عطوي علي *الكميت بن زيد الأسدي بين العقيدة والسياسة* ط١ بيروت لبنان: دار الأضواء ١٤٠٨- ١٩٨٨م.

٦٩- النحاس(٣٣٨ق) *معاني القرآن* تحقيق: الشيخ محمد علي الصابوني المملكة العربية السعودية جامعة أم القرى الأولى ١٤٠٩.

٧٠- نوري ميرزا حسين *مستدرك الوسائل* ط١ قم: مؤسسة آل البيت لاحياء التراث.

٧١- النووي(٦٧٦ق) محيى الدين *المجموع* دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع التكملة الثانية.

المصادر الالكترونية

٧٢- ابن سلام ابو عبيد *الأمثال* موقع الوراق
http://www.alwarraq.com.
٧٣- ابن قتيبة الدينوري *المعاني الكبير* موقع الوراق
http://www.alwarraq.com
٧٤- ابن المعتز *البديع* موقع الوراق http://www.alwarraq.com.
٧٥- الزمخشري جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، *أساس البلاغة* موقع الوراق
http://www.alwarraq.com.
٧٦- سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر *الكتاب* موقع الوراق
http://www.alwarraq.com.
٧٧- الصاغاني *العباب الزاخر* موقع الوراق
http://www.alwarraq.com
٧٨- الفراهي عبد الحميد بن عبدالكريم الأنصاري(١٣٤٩ هـ) مفردات القرآن شبكة التفسير و الدراسات القرآنية www.tafsir.org

وقفات مع مذكّرات بحّار لمحمد الفايز

الدكتور شاكر العامري*

الملخص

لايزال الشعر الكويتي المعاصر -بكثير من تفاصيله وخصوصياته- خافياً على كثير من العرب، فضلاً عن غيرهم. وما هذه المقالة إلاّ جانب من الجوانب الكثيرة للشعر الكويتي المعاصر الذي استطاع أن يخترق الحدود ويسافر إلى أنحاء كثيرة في المعمورة، بشكل عام، وفي البلاد العربية، بشكل خاص.

تتناول المقالة قصيدة طويلة، أو بالأحرى، ملحمة شعرية، ولكنها غنائية، و هي (مذكّرات بحّار)، لواحد من شعراء الكويت المعاصرين والمقتدرين، ألا وهو الشاعر محمد الفايز. تتناول المقالة تلك المذكّرات بالعرض والتحليل فتقف في عدّة مواضع ثم تتعرض لبعض الجوانب النقدية فيها فتناصر الفايز حيناً وتعارضه أحياناً وذلك في أسلوب يقوم على رصد المعاني واستقراء الأفكار.

الموضوع الذي تُركِّز عليه المذكّرات هو الحياة اليومية للبحّار القديم الذي كان البحر مصدر رزقه فكان عليه أن يصارع أهواله. فقد ساير الفايزُ البحّارَ في رحيله لصيد اللآلئ بالغوص عليها ووصفَ أحاسيسه اتجاه مصاعب البحر وأخطاره وعاد معه إلى بيته فعرّفنا بحالة عائلته المزرية والفقر الذي كانت تعانيه، فيما هو يحمل الدرر والعقيان للآخرين، الذين كانت عائلته أحقّ منهم بها.

المذكرات هي تجربة شعورية عامّة حاول الفايز تحويلها إلى تجربة ذاتية عندما تقمّص شخصية البحّار وكان الراوي لمذكراته، وظهرت معاناة الشاعر للتجربة من خلال العروض التي قدّمها الفايز لأحوال البحّار المختلفة بتفاصيلها الدقيقة. وقد استطاع الفايز توظيف العنصر العاطفي على أحسن وجه فنرى صدق العاطفة وقوّتها، إذ استعان بالعواطف الإنسانية العامة التي أكسبت مذكّراته بعداً عالمياً وامتداداً بلا حدود، فليس في المذكّرات عواطف أو مشاعر قومية أو إقليمية أو وطنية. وقد أكثر الفايز، من أجل رسم الصور المناسبة القريبة من ذهن القارئ، أكثر من استعمال الأساليب البيانية، وخاصة الاستعارة المكنية والتشبيه المرسل والتشبيه البليغ. كما استعمل صيغ المتكلّم كثيراً، في الأفعال والضمائر، لأنه كان البحّار الراوي و لم يستعمل صيغ الغيبة إلاّ في مواضع نادرة.

كلمات مفتاحية: البحر، البحّار،السفينة، الأدب المعاصر، النقد، الفايز، الكويت.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة و آدابها، جامعة سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ٨٩/٦/٣٠ تاريخ القبول: ٨٩/٨/٣٠

المقدمة

لقيت المذكرات العشرون التي كتبها الشاعر الكويتي المرحوم محمد الفايز اهتماماً من قبل قرّاء الشعر ونقّاده والمهتمّين بالأدب. فقد خصّص صلاح دبشة كتابه "أحاديث المذكرت: محمد الفايز.. الرؤية والممكن" لتحليل المذكرات ونقدها، كما كُتبت بعض المقالات حولها في الصحف والمجلات وشبكة الإنترنت. وقد انقسم النقّاد إلى مؤيّد للفايز مثنٍ على مذكراته وثالب منتقص منها ومتّهم له بنحل بعض أفكارها. وبما أنّني لم أعثر على المذكّرات في كتاب ما لذا لجأتُ إلى الإنترنت.

ولد الشاعر محمد الفايز العلي في الكويت عام ١٩٣٨م[١]، أو عام ١٩٣٢م[٢]، أو في العراق عام ١٩٣٨م[٣]. بدأ حياته العلمية من خلال (الملا) يتعلم القرآن الكريم والقراءة، وبدأ حياته الأدبية بكتابة القصة القصيرة، ثم انتقل إلى كتابة الشعر. وفي مطلع الستينات أصدر ديوانه الأوّل (مذكرات بحار) تحت اسم (سيزيف)، وعندما لاقى هذا الديوان إعجاب الكثير من الناس قام بنشره مرة أُخرى باسمه الحقيقي (محمد الفايز)، حيث نال الشهرة الكبيرة والانتشار في الدول العربية، كما تُرجم إلى اللغة الفرنسية. عمل محرّراً في مجلة الكويت، ومراقباً للنصوص التمثيلية في التلفزيون، ومراقباً للنصوص الأدبية في الإذاعة الكويتية، وأخيراً متفرغاً للبحث والقراءة والتراث الشعري. حاز على شهادة الإبداع الشعري والأدبي لجائزة (عبد العزيز البابطين) التي أقيمت في القاهرة، وقد نال المركز الأوّل فيها.

خلّف الفايز أحد عشر ديواناً امتدّت على مدى سبع وعشرين سنة، هي: مذكرات بحار- صدر عام ١٩٦٢ في طبعتين؛ النور من الداخل- صدر عام ١٩٦٤م؛ الطين والشمس- صدر في مايو ١٩٧٠م؛ رسوم النغم المفكر- صدر عام ١٩٧٣م؛ بقايا الألواح- صدر عام ١٩٨٠م؛ ذاكرة الآفاق- صدر عام ١٩٨١م؛ لبنان والنواحي الأُخرى- صدر عام ١٩٨١م؛ حداء الهودج- صدر عام ١٩٨٢م؛ خلاخيل فيروز- صدر عام ١٩٨٦م؛ المجموعة الشعرية- صدر عام ١٩٨٦م؛ تسقط الحرب- صدر عام ١٩٨٩م [٤]. وعلى الرغم من كل إبداعاته .. لم يلتفت إليه - على ما أعتقد - سوى اثنين .. الإعلامي الكويتي المحتجب عبدالله المحيلان صاحب البرامج التلفزيونية والإذاعية في السبعينيات إلى بدايات الثمانينات .. وذلك عندما استدعاه وصوّره وهو يلقي جزءاً من أشعاره على

---

١ صالح ليلى محمد أدباء وأديبات الكويت *رابطة الأدباء في الكويت*.

٢ مصطفى عطية جمعة موقع جريدة الرؤية: *الثلاثاء*. http://www.arrouiah.com/node/94306

٣ موقع تاريخ الكويت: http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031

٤ www.maraya.net/p/kw/id37.htm وانظر كذلك: صالح ليلى محمد المصدر السابق ص١٠٧- ١٠٨.

ضفاف شواطيء الكويت والفنّانين عبدالعزيز المفرّج (شادي الخليج) و سناء الخرّاز عندما غنّيا مجتمعين في أوبريت يحمل إسم "مذكرات بحّار" .. غنّيا فيه مقاطع من مذكّرته الأولى[١]. توفي الفايز في ٢٧ /٢/ ١٩٩١.

هدف المقالة والفرضية: تهدف هذه المقالة إلى تسليط الضوء على بعض النقاط التي أُثيرت حول مذكرات الفايز محاوِلةً، مع قلّة المصادر، أن تكون موضوعية في إصدار الأحكام ومفترضةً أنّ المذكرات العشرين كانت عملاً شعرياً عملاقاً يرقى إلى الملاحم الشعرية رغم الطعون التي قد توجّه إليه، فهل كان حقّاً كذلك؟

التجربة الشعورية في المذكرات

لقد صوّر محمد الفايز الإنسان في حياة البحّار وما كان يتعرض له من ظلم وحرمان أروع تصوير، بل صوّر استضعافه وما يقابله من استكبار. وهنا يبرز سؤال منطقي هو أنّ الفايز عاش في عصر النفط، وكتب الشعر في عصر الرفاه الاقتصادي والرخاء، فلماذا هذه العودة إلى الوراء، إلى الماضي الذي قلّما يتذكره أحد، اللهمّ إلاّ الشيوخ من الناس؟ الأديب سالم عباس خداده له رأي، حيث يقول: «أصبح الحنين إلى الماضي نوعاً من الرفض لمعطيات الحاضر السلبية، كما بدا الماضي، بشقائه وسعادته، ملجأ تتفيأ ظلاله روح الشاعر المغتربة في هذه المدينة ...»[٢].

أما الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد فيعزو ذلك إلى قلق الشاعر وشعوره بالغربة والفقد في مجتمعه، ثم يقسم ذلك القلق إلى قسمين: قلق إنساني غايته البحث عن خلاص للجماعة التي ينتمي إليها، وقلق ذاتي يبحث عن الخلاص الفردي، ثم الهرب بنفسه من «هذه الحياة الجديدة، حياة المدينة وما فيها من زيف ورياء وتمزق»[٣]. ولكن هل كان الفايز، حقاً، في (مذكرات بحار) هارباً؟ لقد نظر الفايز بعين الشاعر الملتزم المهموم الذي تهمّه كلّ صغيرة وكبيرة في وطنه، نظر إلى المجتمع وإلى فقدان قيمة مهمة من القيم الإنسانية ألا وهي المسؤولية الإنسانية التي تخطّ للإنسان دوراً تجاه كل شيء في الحياة؛ تجاه مجتمعه وأبناء جنسه، تجاه الطبيعة، تجاه ما يحسه من أمان وما يملكه من عافيه، تجاه العيش الحاضر. هذه المسؤولية لا ترى انقطاعاً بين الماضي والحاضر، بل إنّ الحاضر هو نتاج طبيعي للماضي

١ انظر: منتديات سارة السعودية. http://www.ksasara.com/vb/showthread.php?t=22612.
٢ صالح ليلى محمد المصدر السابق ص١٠٩.
٣ المصدر السابق ص١١٠.

الذي لو لم يكن عظيماً لما كان الحاضر كذلك. إذن لابد لإنسان الكويت الجديد أن يعرف موضع قدمه وأين يقف. فالفايز لم يكن هارباً من مجتمعه، بل كان مصلحاً يهمّه مستقبل المجتمع الذي يعيش فيه فضلاً عن حاضره فوجد طريق الخلاص بالعودة إلى الماضي تذكّراً وتذكيراً، حيث «إنّ في ذلك لذكرى لأولي الألباب»[١] و«فذكّر إن نفعت الذكرى»[٢].

ولو دقّقنا النظر في المذكرات لوجدنا أنها تجربة شعورية عامّة حاول الفايز تحويلها إلى تجربة ذاتية عندما تقمّص شخصية البحّار ليعيش في داخله آلامَه وأحلامه، وأفراحه وأتراحه، مجسّداً في آنٍ واحد شكواه الصامتة وما كان يتعرّض له من الظلم والغبن، وليسير معه إلى بيته ليصف عواطفه إن حضر وعواطف أهله اتجاهه إن غاب مصارعاً أهوال البحر وأخطاره مع أصحاب جمعتهم هموم مشتركة. فالفايز لم يكن راوياً يتحدّث عن البحّار، بل كان ناطقاً بلسانه، في أكثر الأحيان. فالشاعر هو البحّار الراوي لذكرياته في جميع حالاته، لذلك يحسّ القارئ للمذكرات بذلك الاتحاد فلا يرى شاعراً في المذكرات، بل بحّاراً يروي بقلبه ومشاعره ذكريات عزيزة. والبحّار الذي يتحرك في عشرين مذكّرة هو الفايز بعينه، يتحرك في تجاربه الإنسانية ولكن بعنوان آخر. والواقع أنّ الفايز كان يعيش بروحه وبكلّ جوارحه وعواطفه مع البحّار رغم تشوّش الأفكار وازدحامها وتكرر المعاني. وقد استفاد الفايز من ضمير المتكلّم دائماً، إلاّ في مواضع نادرة كالحديث عن زوجة البحّار.

أمّا موضوع تلك التجربة فهو حياة البحّار التي حاول الفايز أن يعرضها بتفاصيلها. وقد ظهرت معاناة الشاعر للتجربة من خلال العروض التي قدّمها الفايز لأحوال البحّار المختلفة بتفاصيلها الدقيقة. أمّا العنصر العاطفي الذي نراه متجلّياً على طول المذكرات وعرضها فقد استطاع الفايز توظيفه على أحسن وجه، حيث نجح الشاعر في جعل القارئ، ليس متعاطفاً مع البحّار فحسب، بل كان يرى نفسه من خلاله شاعراً بمشاعره وذلك لما يلمسه من صدق العاطفة وقوّتها. ولم يلجأ الفايز إلى العواطف المحدودة في مذكّراته، بل استعان بالعواطف الإنسانية العامة التي أكسبت مذكّراته بعداً عالمياً وامتداداً بلا حدود، فلسنا نرى في المذكّرات عواطف أو مشاعر قومية أو إقليمية أو حتى وطنية. يقول في المذكرة الخامسة:

عندي القلائد والأساور للجواري والنساء
من يشتري أفراحَ بحارٍ يعود مع المساء

١ سورة الزمر الآية ٢١.

٢ سورة الأعلى الآية ١٨.

من يشتري كلّ المحار
من يشتري كلَّ البِحار؟

فهو يريد أنْ يبيع كلّ ما يملك وما كان حاصل كدّه وتعبه بعد رحلة عمل مضنية، فماذا يشتري بدله؟

بعيون "طيبة" يا نهار؟[١]

نعم، إنّها الحبيبة الغالية التي يريد الجدري أخذها منه، فيا مالُ من بعد "طيبة" هُنْ وبعدها لا كنتَ ولا تكُنْ.

الأفكار والمعاني

تتميز المذاكرات العشرين للفايز بكونها أول محاولة لدرج مذكّرات البحار، أو قُل، التاريخ البحري للكويت خاصة، والخليج عامة، على شكل شعر. أمّا من ناحية الموضوع فهي مسبوقة بقصتين للقاص البحريني جاسم القطامي الذي نشر قصتيه في أربعة أعداد شهرية لمجلة البعثة عام ١٩٤٨م، كانت الأولى بعنوان (مذكّرات بحّار) والثانية بعنوان (يوميّات بحّار). أما من الناحية الشعرية فنحن ليس بين أيدينا سوى قصيدة الشاعر البحريني أحمد الخليفة التي ضمّها ديوانه الصادر عام ١٩٥٥ تحت عنوان (أُنشودة الغوص)[٢].

وإذا نظرنا إلى الأفكار والمعاني التي حاول الفايز إيصالها إلى القارئ في إطار عاطفي لوجدناها واسعة بسعة حياة البحّار، ولكنّ أبرز ما نلاحظه في هذا المجال هو شعور البحّار بالغبن والظلم الذي لا تكاد مذكّرة تخلو منه. يبدأ بذكر ذلك الشعور في المذكرة الأولى، حيث يستفيد من أسلوب الاستفهام الإنكاري متسائلاً:

أَمَسكْتَ "مفلقة " المحار
في الفجر مرتجفا لتكتمل القلادة
في عنقِ جاريةٍ تنامُ على وِسادة
ريشيةٍ فى حضن سيدها .. ورائحة المحار
بإزارك البحري تعبقُ . والبحار

---

١ منتديات سارة السعودية http://www.ksasara.com/vb/showthread.php?t=22612.

٢ انظر: دبشة صلاح أحاديث المذكرات: محمد الفايز الرؤية والممكن ص٣٢- ٣٣.

مملوءة دررا سيملكه سواى
كحقول تلك الأرض .. يا دنيا العذاب
ما ذاق مرّك مثل بحار تقاذفه العباب[١]

فالفقر والمرض على الأرض والأخطار في البحار كلّها تطارد البحّار المسكين ليتملّكه، في أثناء ذلك، شعور قويّ بالغبن:

والجوع والجدريُّ فى الأرض الحزينة
وترصُّد الأسماك للبحّار فى غرق السفينة
والموت فى غرق أجلُّ من البقاء
فى عالم فيه مكان لابن آوى والقرود
إلاّ أنا[٢]

ويقول في المذكرة الحادية عشرة:

وشعرتُ بالحقد اللذيذ على الحياة، على الجميع، على المدينة[٣]

وهو، طيلة رحلاته المتكرّرة، لا يفارقه الشعور بالغبن وبالحيف فينوّه بذلك صارخاً:

أيامَ كنتُ أعيشُ في الأعماقِ أبحثُ عن محار
لقلادةٍ لسِوارِ حسناءٍ ثرية
في الهندِ، في باريسِ، في الأرضِ القصية
أيامَ كنتُ بلا مدينة
وبلا يدٍ تحنو عليّ ولا خدينة
إلاّ حبالي والشراع
ويدي المقرّحةَ الأصابعِ والضياع
والريحُ والأسماكُ في القاع الرهيب
غرثى تُطاردني بعالِمها الغريب[٤]

---

١ http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٢ الفايز، المذكرة الأولى http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٣ الفايز المذكرة الأولى http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٤ الفايز المذكرة الثانية http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

ويصل ذلك الشعور إلى ذروته في آخر مقطع من آخر مذكرة "العشرين"، حيث يقول:

كفرتُ بشمسٍ تضيء الكهوف
وبيتي ظلامٌ .. كفيف البصر
كفرتُ بأرضٍ .. لغيري الغلال
ولي الشوك من ريعها والسهـــر
سلامٌ على .. نفحات الخليج
وإن كان للغيرِ .. منه الدرر
سلامٌ على الرملِ عند الضفاف
كمخدعِ فجرٍ .. عليه إنتحر[١]

ويذكر الفايز **ثلاثة** أنواع من سفن الغوص ويتحدث عن فقره ومعاناته على الأرض وأنواع الأهوال في البحر غير ناسٍ شعوره بالظلم والغبن، يقول:

أركبتَ مثلي "البومَ" و "السنبوكَ" و "الشوعي" الكبير
أرفعتَ أشرعةً أمامَ الريحِ فی الليلِ الضرير[٢]

إنّ الفايز لم يحاول وصف حالات البحّار المختلفة ويصور حياته كناظر من الخارج، بل كشاهد عيان يعيش معه بقلبه وكافّة جوارحه، يشاركه أفراحه وأتراحه ويصف ضميره الصامت. فيتحدث عن أحلامه وأحلام رفاقه وعن القصور ومتعها ولذائذها المتنوّعة، ذاكراً شهرزاد وألف ليلة وليلة التي يعرفها كثير من عامة الناس، غير ناسٍ ما هو عليه:

عندي حكاياتٌ لها من (ألفِ ليلة)
من «شهرزادَ» وليلِها المخمورِ. ليلِ الحالمات
الشارباتِ الماءَ من شطِّ النجوم
مثلَ التي كانتْ تُغني للغيوم
فتصيرُ ناراً ثم تُمطرُ والحياة
مملوءةٌ بالسحرِ، حيثُ الساحرات
قد كنَّ رباتِ البيوتِ العامرات

١ منتديات سارة السعودية، http://www.ksasara.com/vb/showthread.php?t=22612.
٢ الفايز المذكرة الأولى http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

ونظلُّ نحلُمُ بالقصورِ وبالدهاليزِ الطويلة
تلك التي قد صوّرتها شهرزادُ بألفِ ليلة
والدودُ في بطني يُشاركني غذائي والوجار
خالٍ بلا قدرٍ. وأسماكُ البحار
أكلتْ ونامتْ. والصحاب
يتحدثون عنِ الموائِدِ في القصور
وعن التي كانت تُعطّرُ خدرَها المسحورَ من أشهى العطور
وعن الضفائِرِ عندما تُطوى على نهدٍ وجيد[١]

إنَّ البحار الفقير المسكين هو الذي يزيّن صدورَ الفتيات وأعناقهن وجيدُ امرّاته عاطل ويدها خالية:

وتظلُّ زوجتُهُ هناكَ بلا سوار
وبلا قلادة
في بيتِها الطينيّ حالمةً وحيدة[٢]

ولم يكن البحّار، رغم معاناته الكثيرة، لم يكن سلبياً قانطاً، بل كان متفائلاً مسؤولاً. يقول في المذكرة العاشرة:

أني أحاذر أن أموت
لّما أفكر أن لي بيتا ولي فيه عيال
لما أحسّ بأن في الدنيا جمال[٣]

وعندما يصف القمر مشبّهاً إيّاه بتنّور بعيد تارة وبسفينة بيضاء عالية الشراع تارةً أُخرى، لا ينسى الفايز معاناة البحّار في البحر وخوفه من العواصف وما تحمله من أخطار فيتنغّص حاله وتتحوّل أحلامه إلى واقع مرير فيرفع يديه المرتعشتين إلى الملك الأبدي متضرّعاً سائلاً ألاّ ينْزل المطر الذي هو نعمة على الأرض ومعاناة في البحر. يقول:

وعلى سفينتنا القمر
يَضوي ولا يُعطي كتنّورٍ بعيد

---

١ الفايز المذكرة الثالثة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٢ المصدر السابق.

٣ منتديات سارة السعودية/ http://www.ksasara.com/vb/showthread.php?t=22612.

كسفينة بيضاء عالية الشراع
أو مثلَ شباكٍ مُضاء
تحت السماء
ونروح نستوحيه كالشعراء نشكيه الهيام
حتى ننام
ياربُّ يا ملكاً تعالى في السماء
يا أيها الأبديُّ يا نوراً نراه ولا نراه
دعنا ننم، وبلا غيوم
ودع القمر
يضوي علينا والنجوم بلا مطر
رباه لا تُمطر علينا فالزوابع والرياح
تأتي مع المطر الذي يروي الأقاح
والتين والزيتون في أرضِ «الغجر»
رباهُ إنّ الأرض تُزهر بالمطر
لكننا سنضيع نحن وينطفي ضوء القمر[١]

وهذه معاناة أخرى تضاف إلى ما يعانيه الغوّاص والبحّار تحت الماء من أخطار في طريق كثيرة المشاقّ، بل يعتبر ما يلاقيه من ظلم وغبن من قبل تجّار السفينة الجشعين أمضّ وآلم على قلبه:

ونروح نقرأ بعض آياتِ الكتاب
فالموتُ في غرقٍ عذاب
لكنَّ تجار السفينةِ هؤلاء يُفضّلون
موتي وموت الآخرين
وفناءَ كلِ الأرضِ. كلِ العالمين
كلَ الوجودِ. ولا يرون
أموالهم تُرمى لقاعِ البحرِ. تجارُ البحارُ
أقسى علينا من رياح البحر والحوت الكبير

١ الفايز المذكرة الأولى http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

ونروح نلعنهم كما لعن الكتاب
«كفار مكة» والذي سحّ السحاب
أحنى علينا من جميع الناس. ياقمرَ السماء
عيناك أقوى من عيونهم المريضةِ..[١]

ويدخل الفايز إلى باطن البحّار وذهنه ليصف لنا شعوره وأحاسيسه تجاه ما يدور حوله، ولكنّها أحاسيس مشوبة بالحزن:

البحرُ أجمل ما يكون
لولا شُعوري بالضياع
لولا هروبي من جفاف مدينتي الظمأى وخوفي
أن أموت[٢]

ويوثّق الفايز لرحلات البحّار فيذكر أنّها اثنتان: صيفية وشتوية:

ها نحن عدنا ننشد "الهولو" على ظهر السفينة
من رحلة الصيف الحزينة
ها نحن عدنا للمدينة
ولسوف نبحر حين تمطر فى الشتاء
فإلى اللقاء[٣]

ويذكر بعض ما يتعلّق بأدوات الغوص فيذكر سفن الغوص كالسنبوك والبوم والشوعي، ومن حيوانات البحر الخطرة يذكر اللخمة وسمك القرش والرمّاي كما يذكر مفلقة المحار لفتحها واستخراج اللؤلؤ منها غير ناسٍ شعوره بالظلم. يقول:

أركبتَ مثلي "البومَ" و "السنبوكَ" و "الشوعي" الكبير
أرفعتَ أشرعةً أمامَ الريحِ فى الليلِ الضرير
هل ذقتَ زادي فى المساءِ على حصير؟
من نخلة ماتتْ وما ماتَ العذابُ بقلبيَ الدامى الكسير

---

١ الفايز المذكرة الثالثة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.
٢ الفايز المذكرة العاشرة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.
٣ المصدر السابق.

أسمعتَ صوتَ "دجاجةِ" الأعماقِ تبحثُ عن غذاء؟
هل طاردتْك "اللخمةُ" السوداءُ و"الدولُ" العنيد؟
وهلِ انزويتَ وراءَ هاتيكَ الصخور،
في القاعِ و"الرمّايُ" خلفَكَ كالخفير
يترصّدُ الغواصَ؟ هل ذقتَ العذاب
مثلي؟ وصارعتَ العُباب،
أ مَسكتَ مفلقةَ المحار؟
في الفجرِ مرتجفاً لتكتملَ القلادة
في عنقِ جاريةٍ تنامُ على وسادة
ريشيةٍ فى حضنِ سيّدِها؟ ...[١]

وذكر الفايز نوعين أنواع المحّار، هما الدين والسيب بقوله:

و"السيب" و"الديين" في كفي وآلافُ المحار
في القاع تُبرقُ باخضرار
كعيون عفريتٍ يطارده النهار[٢]

وقد كرّر الفايز كلمة (النهّام) كثيراً حتى لا تكاد مذكرة تخلو من ذكره، كأنّه يريد أن يوحي بأنّ النهّام هو الشخصية الأظهر بين البحارة فقد كان المنفّس عن هموم البحّارة حين التعب والضجر يشدّ عزائمهم بأغانيه المعبّرة وصوته الصادح.

كما ذكر الفايز أهم وأكبر أسواق اللؤلؤ القديمة، وهي أسواق الهنود. يقول ذاكراً حديثاً حول لؤلؤة سوداء نادرة:

وسمعت دندنة النقود وضحكة كصرير باب:
خذها فأسواق الهنود
هيهات تملك مثلها. وكغيمة
سوداء تلعنها الجرار[٣]

---

١ الفايز المذكرة الأولى http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٢ الفايز المذكرة الثانية http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٣ الفايز المذكرة الحادية عشرة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

والشاعر يحبّ دائماً أن يؤكّد على ناحية اجتماعية مهمة في كفاح البحار المرير من أجل لقمة العيش .. وهو تصوير التناقض الكبير بين جهد البحار وعرقه وكدّه وما يقابل ذلك من محصول هزيل لا يتناسب مع ما بذله من عرق وتعرض له من أهوال، فيشكو وحدته في عالمه القاسي العنيف ووحدته ويتحدث عن أصابعه المقرّحة من سحب حبال الشراع ويرى البحر قبراً بلا لحد. يقول:

أيام كنت أعيش في الأعماقِ . أبحث عن محار
لقلادةٍ .لسِوارِ حسناءٍ ثرية
في الهند . في باريس . في الأرض القصية
أيام كنت بلا مدينة
وبلا يدٍ تحنو عليّ ولا خدينة
الا حبالي والشراع
ويدي المقرحة الأصابعِ والضياع
والريح . والأسماكُ في القاع الرهيب
غرثى تُطاردني بعالمها الغريب
عن عالمي القاسي العنيف
يابحرُ. ياقبراً بلا لحدٍ. ويادنياً عجيبة
أجتاز عالمها المخيفَ بروح بحّار كئيبة[1]

ويذكر الفايز أسماء بعض النساء، فيذكر اسم "طيبة" واسم "أمينة" في مواضع متعددة من مذكراته، ولا نعرف بالضبط علاقة الفايز بهما، لكنّ الملفت للنظر أنّه يتحدّث إلى "أمينة" بصيغة المخاطب، بينما يتحدّث عن "طيبة" بصيغة الغائب، لذا يمكننا التخمين بأنّ "المخاطبة" قد تكون زوجته أو أمّه أو أخته، و"الغائبة" قد تكون ابنته أو حبيبته. يقول:

ماتت من الجُدَريّ "طيبة"
من يشتري كلَ البِحار؟
بعيون "طيبة" يا نهار

ويقول في موضع آخر من المذكرة نفسها ذاكراً عيونها ومذكّراً بتفاهة الحياة دون الأحبّة ومستسلماً للقضاء:

---

١ الفايز المذكرة الأولى http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

فعيونُ "طيبةَ" كل ما حوت الشموع
والكل وهمٌ والحياةُ الى الفناء

ثم يستطرد ملتفتاً من الغيبة إلى الخطاب، يناديها حيناً باسمها وحيناً آخر يدعوها بشهرزادي:

ويا "طيبةَ" الجميلة
عيناكِ تحت الأرضِ تُبرقُ لي كفانوسِ بعيد
يُومي إليّ. أكادُ ألمس من هوىً عرقَ الضفيرة
مذ كنتِ عند البئرِ تحت لظى الظهيرة
يا قطرها الذهبيُّ يا كُحلَ العيون
يا طيبَ مبخَرةٍ يُغازلني الدُخان
فيها فثوبي من روائحها يضوع
يا حِقها الورديّ ياصندوقها تحت الشموع
وإضاءة الأهداف في الأخشاب من صُنعِ الهنود
يا ثوبها يا ردها المعطار حين تلفهُ لما أعود
عطْر البنفسجِ تحت نهديها وفي فمها الورود
يا "شهرزادي" في البحار
أروي حكايتها لروحي. الوداع[١]

وهكذا نستطيع أن نستنتج من النصّ الفائت أنّ "طيبة" كانت حبيبة البحّار.

ويذكرها في الصباح عندما أحسّ ببرودة نسيمه:

وذكرتُ "طيبة" عندما انتفضت ضلوعي
كالحمامة في الصباح
حتى أكاد أشم رائحة الضفيرة والوشاح[٢]

ويذكر "أمينة" في المذكرة الثامنة، معتبراً إيّاها مستمعة يحكي لها تفاصيل إحدى رحلاته:

والريح أغرقت السفينةَ والسماء
حقدت علينا يا "أمينة"

---

١ الفايز المذكرة الخامسة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٢ الفايز المذكرة الحادية عشرة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

وحينما يستطرد في حديثه يخاطبها قائلاً:

أأُختاه أمطرت السماء

وذكرتُ قصةَ من تمرد ضدَ طاغيةٍ عنيد

في ذلك الماضي البعيد

ويقول في موضع آخر من المذكرة نفسها ذاكراً عينيها:

عيناكِ تحت ضيائها الفجري تُشرق يا "أمينة"

مثل الشموع[١]

إنّ تعلّق البحّار بالبحر وارتباطه به لا ينفي رابطته القوية بالأرض الحبيبة وإن كانت قاحلة لا زرع فيها ولا ضرع، فهي موطن الأحبة وفيها ترك شغاف قلبه وفلذّات كبده. إنها القاعدة التي ينطلق منها إلى متاهات المجهول مثقلاً بالوعود، وإليها يعود محمَّلاً بالآمال. وما أروع تعبير الفايز عن تلك الرابطة القوية بين البحر والصحراء والعذاب الذي يتحمله البحّار. يقول:

سكبوا الدماءَ على الرمالِ فأزهرتْ

فكأنها بعطائِها الأنهارُ

يا أيُّها الرملُ المعطّرُ بالدماءْ

يا موطن الصيادِ والبحّارِ يا خبزاً وماءْ

....

يا أنجمَ الليل الحبيبْ

لا تبرحي تلك اَلقبورْ

العابقاتِ كأنها واحاتُ زيتونٍ ونورْ[٢]

ويصوّر الفايز عودة البحّار للأهل ذاكراً النهّام ويصوّر فرحة الأهل باللقاء:

"نهامنا" يشدو لشطآن قريبة

ســـأرى بساحلها الحبيبة:

عُدنا على ضوءِ النجوم إليك يا دار الحبيبة

والريح نشوى والشراعُ كأنه سرب الحمام

١ الفايز المذكرة الثامنة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031 .

٢ الفايز المذكرة الخامسة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

سارٍ على صوت «النهام»
ويظل ينهم والسواحل من بعيد
تبدو لنا صفراءَ تعكسُ كل ما فينا من الشوقِ الشديد
وتُطل كثبانُ الرمال على الضفافِ الحالمات
ونساؤنا المتحجبات
يضربن فوق دفوفهن كأنهن بيوم عيد
فرحُ اللقاءِ على الوجوهِ وفي النذور[١]

الأساليب التعبيرية

من الواضح أنّ الصورة الكلية التي حاول الفايز رسمها بقلمه هي صورة البحّار المناضل المجاهد، والشديد العنيد، والمظلوم المغبون الذي لا يتناسب ما يبذله من عناء مع ما يجنيه من عطاء وما يتحمّله من مخاطر وعذاب. أمّا الصور الجزئية فقد استعان الفايز ببعض الأساليب التعبيرية لرسمها. فهو، ولغرض رسم صورة متعددة الأشكال والأحوال، أو بالأحرى، عرض فيلمٍ حيّ يصوّر البحّار في حلّه وترحاله وكافة حالاته النفسية، لابدّ له من استخدام بعض الأدوات والوسائل اللغوية. أهمّ الوسائل اللغوية التي استخدمها الفايز في مذكراته هي الوسائل البيانية والبديع على مستوى أقلّ، كما استعان بالبحر الكامل كثيراً ممّا أتاح له مجالاً واسعاً للحركة. ولا نريد استقصاء تلك الأساليب البلاغية هنا، بل نذكر أدناه نماذج منها:

١. التشبيه: مرسل، كقوله: الشمس تُشرق في الخمائل كعروسةٍ شقراء.. وأبرقت كل العيون كشموع أقبية المناجم كالجروح الداميات.. عندما انتفضت ضلوعي كالحمامة في الصباح... وبليغ، كقوله: والدنيا نهار في عين غيري.
٢. الاستعارة: المكنية، كقوله: وأبرقت كل العيون.. طار الخيال.. عندما انتفضت ضلوعي.. وسمعت دندنة النقود.. والسماء خرساء.. الليل الضرير.. وما مات العذاب.. "دجاجة" الأعماق.. هل ذقت العذاب.. وصارعت العباب.. والمصرحة، كقوله: سندباد تحت المياه.. سقراط الحزين.
٣. البديع: التفريق مع الجمع، كقوله: يا للملاءة والعباءة غيمتان.. والجمع والتفريق: قبران لي ولقلبي.. والسجع: والقصر تحت الفجر.. والمقابلة: عندي القلائدُ والأساور للجواري والنساء..

---

١ الفايز المذكرة الثانية http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

وطباق الإيجاب: البحرُ يعرف ما الحرامُ من الحلال.. وطباق السلب: من نخلة ماتت وما مات العذاب.. والحصر: فى عالم فيه مكان لابن آوى والقرود - إلاّ أنا...

بين البحّار والسندباد

لقد كان السندباد بطل الأساطير السبع البحرية في قصص ألف ليلة وليلة. والسندباد بطل أُسطوري وهميّ كان يبحث عن الثروة والمتعة، أمّا بحّار الفايز فهو بطل حقيقيّ ومناضل واقعيّ لا يبحث عن المتعة أو اللذة، بل كان يناضل، فإذا كان بحّارنا كذلك، إذن:

ماذا يكونُ السِّنْدِباد؟
شتّانَ بين خيالِ مجنونٍ وإنسانٍ تراه
يطوي البحارَ على هواه
بحبالِهِ
بشراعِهِ
بإرادةٍ فوقَ الغيومْ
رجلُ البحارِ على سفينتِهِ وفي يدِهِ منار
من نورِ عينيهِ يُضاءُ كما النهار
والمجدُ للايمانِ في صدرِ الرجال
لسفينةٍ رجعتْ كأنّ شراعَها العالي هلال
والسورُ[١] تحتَ الشمسِ يبرقُ كالسوار
في جيبِ حسناءٍ يباركُها النهار [٢]

لكنّه يعود ويذكر السندباد مشبّهاً الغوّاص الباحث عن المحار في أعماق البحر به ولكن ليس في إطار التشبيه، بل في إطار الاستعارة المصرّحة، وذلك في المذكرة السابعة ضمن مشهد مأساويّ ضمّ البحّارة وسقراط الحزين:

قبرٌ بلا لحدٍ. عُراةٌ يغزلون

---

١ هو سور الكويت القديم.

٢ الفايز المذكرة الأولى http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

إكليلَ عُرسٍ. سندباد
تحت المياه يعيش كالأسماك. سقراط الحزين
والكأسُ والقمر الجميل[۱]

وفي المذكرة التاسعة عشرة يتذكّر البحّار سفرات قام بها إلى مناطق متعدّدة، فيذكّرنا برحلات السندباد. يقول:

في كل أمسيةٍ وراء جدار مسجدنا الكبير
يتحرّك الماضي بنا و يذوب عالمنا الجديد
وتطل من شُرُفْ الخيالِ المشرئبِّ إلى البعيد
ذكرى البحار و ما تناثر في سواحلها من المدن الكبيرة
"بمباي" والسوق الكبيرة
ولِحى الهنود
وهواء "دارين" الجميلة والفواكه والورود
بحقولها الخضراء .. و"اليمن" السعيد
وما تناثر في سواحلها من السفن الكبيرة والضباب
والعاملات السحر في الغارِ البعيد "بحضرموت"
والفيل حين يعود من غاباته في "زنجبار"
وزنوج "أفريقيا" الحزينة والتماسيح الحزينة
ومقاهي العشّاق في أقصى الجنوب
وضحى "المكلاّ" حيث يعبق بالعطور وبالنساء
العائدات من الحقول[۲]

الموسيقى والأسلوب

۱. الوحدة العضوية للقصيدة، حيث حاول الفايز في قصائده العشرين أن يرسم ملحمة واحدة

---

۱ الفايز المذكرة السابعة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

۲ منتديات سارة السعودية http://www.ksasara.com/vb/showthread.php?t=22612.

للغوص متعدّدة الجوانب والحوادث تصبّ في موضوع واحد رغم تعدّ المعاني والأفكار.

٢. «إنّ المذكّرات العشرين التي ضمّها ديوان الفايز رنت إلى الملحمية رغم أنها- من الأساس- شعر غنائي، وذلك بسبب بنيتها الفنية البسيطة إيقاعاً وتصويراً، وما تحفل به من تكرار دلالات معينة يعمّق توكيدها الإحساس الجمعي، ثم تتشكّل صورة أسطورية لهذا البحّار الذي يكاد يجمع في إهابه روح المجتمع. ونُدرك – رغم تنوّع المذكّرات في زوايا جزئية – أنّنا أمام حكاية واحدة امتدت في الزمان والأمكنة...»[١].

٣. إنّ بصمات السياب تبدو واضحة على المذكّرات خاصة، إضافة إلى غيرها من نصوص الشعراء الآخرين، حيث يستنتج إبراهيم عبدالرحمن من تحليله للمذكّرات أنّ الكلمة الأولى في شعر الكويت الحديث (شعر التفعيلة) هي للسياب، سواء في لغته أو صوره أو رموزه.

أما الدكتور سالم عباس خداده فيضيف شاعراً عراقياً آخر إلى السياب تأثر به الفايز هو عبدالوهاب البياتي، ومثّل لذلك بالشواهد التالية:

"يقول السياب: الموتُ أقرب ما يكون

البحرُ أوسع ما يكون

ويقول الفايز: الموت أقرب ما يكون

البحر أجمل ما يكون

يقول السياب: ويا مصباح قلبي

ويقول الفايز: قلبٌ كمصباحٍ يشعُّ على الجميع

يقول البياتي: قولي له: مات العبير

ويقول الفايز: الشمسُ في عينيهِ ماتتْ مثلَما ماتَ العبير"[٢].

ويضيف سالم عباس إلى شواهده تلك مواضع أخرى شاهد فيها تشابهاً بين السياب والبياتي من جهة، والفايز من جهة أخرى كطريقة التشبيه في تأخير المشبّه عن المشبّه به، واستخدام الكاف كأداة للتشبيه، أو في تكرار لفظة بعينها على طول القصيده. فقد قام الفايز بتكرار كلمة (غجر) في قصيدته (الغجر ومدينة البحار)، تماماً كما فعل السياب في قصيدة (المطر) الشهيرة التي كرر فيها كلمة (مطر)

---

١ الداية فايز النواخذة وتداخل الأنواع الأدبية مجلة الكويت العدد ٢٠١ ص٣٧.

٢ دبشة ص٣٤.

كثيراً . كما أنّ ماهر حسن فهمي يرى أن الفايز قد تبع السياب والقصيبي[١] في المراوحة بين التفعيلة والعمود، فيما لاحظت سعاد عبد الوهاب انحسار بريق الشهرة عن الفايز رغم تتابع دواوينه. واعتبر سالم عباس أنّ ميل الفايز هو لعمود الشعر، أو نظام الشطرين– كما أسماه – لولا مذكّرات بحار لكان ذلك الميل هو الطابع الغالب على شعره، تدلّ على ذلك تجاربه الشعرية اللاحقة[٢].

٤. رأى عدد من النقاد أنّ الفايز نجح في (مذكّرات بحّار). ومن أولئك النقاد نوريّة الرومي التي قررت أنّ الفايز أجاد في استخدام وسائله الفنية في الرمز إلى المشاكل الاجتماعية للبحّار، وسعاد عبد الوهاب التي لا حظت نجاح الفايز في تصوير حياة البحّار ومدينة الكويت خاصة، وسالم عباس الذي يرى نجاح الفايز في تصوير بيئتي الغوص والسفر، ولكنّه يعود وينعى على الفايز تكلفه مضمون المذكرتين الثالثة عشرة والسابعة عشرة، وقرّر غياب الجانب الإنساني في قول الفايز الآتي من مذكرته الثالثة عشرة:

ورفيقُنا "الهنديُّ" ماتَ وربّما أكلتْهُ أسماكُ البِحار
في الليلِ وابتسمَ الجميع
ويتساءل عن سبب التبسّم، وهل أنّ الهنديّ المسكين لم يكن إنساناً يستحق ولو قليلاً من الحزن؟[٣].

(١) غازي بن عبد الرحمن القصيبي (٢ مارس ١٩٤٠ - ١٥ أغسطس ٢٠١٠)، وزير العمل السعودي (٢٠٠٥ - أغسطس٢٠١٠) وتولى قبلها ثلاث وزارات هي (الصناعة - الصحة - المياه) كما تولى عدد من المناصب الأخرى، قضى القصيبي في الأحساء سنوات عمره الأولى. انتقل بعدها إلى المنامة بالبحرين ليدرس فيها مراحل التعليم. نال ليسانس الحقوق من جامعة القاهرة ثم حصل على درجة الماجستير في العلاقات الدولية من جامعة جنوب كاليفورنيا، أما الدكتوراة ففي العلاقات الدولية من جامعة لندن والتي كانت رسالته فيها حول اليمن كما أوضح ذلك في كتابه الشهير "حياةٌ في الإدارة". القصيبي شاعر تقليدي وله محاولات في فن الرواية والقصة، مثل (شقة الحرية) و(دنسكو) و(أبو شلاخ البرمائي) و(العصفورية) و(سبعة) و(سعادة السفير) و(الجنّية). أما في الشعر فلديه دواوين (معركة بلا راية) و(أشعار من جزائر اللؤلؤ) و(للشهداء)و{حديقة الغروب}. وله إسهامات صحافية متنوعة أشهرها سلسلة مقالات (في عين العاصفة) التي نُشرَت في جريدة الشرق الأوسط إبان حرب الخليج الثانية كما أن له مؤلفات أخرى في التنمية والسياسة وغيرها منها (التنمية، الأسئلة الكبرى) و(عن هذا وذاك) و(باي باي لندن ومقالات أخرى) و(الأسطورة ،ديانا) و (أقوالي الغير مأثورة) [هكذا ورد النص الأصلي] و(ثورة في السنة النبوية) و(حتى لا تكون فتنة). (http://galgosaibi.com/about_us.html)

٢ انظر: دبشة ص٣٤- ٣٥.

٣ انظر: المصدر السابق ص٣٨.

وفي الوقت الذي يعترف فيه صلاح دبشة بمشروعية ذلك التساؤل، يحاول تبرير موقف الفايز. وذلك في محاولته تصوير مفارقة حدثت فوق سفينة البحّار، مفادها أنّه كان هناك هنديّ مع البحارة يعمل فوق ظهر السفينة سقط، أو رمى بنفسه، في البحر في ليل عاصف. وتجمّع البحارة لإنقاذه ولكنّ الظلام حال بينهم وبين ذلك، وفي تلك الأثناء سمعوا صوت استغاثة من داخل البحر فألقى البحّار بنفسه في الماء وأنقذ الغريق، حيث تبيّن، في الصباح، أنّ اسمه حسين و لم يكن هندياً، فضحك الجميع لتلك المفارقة.

قد يبدو الأمر طبيعيّاً نوعاً ما، خاصة مع الأخذ بنظر الاعتبار (شرّ البليّة ما يُضحك)، ولكنّ الأسلوب الذي اتبعه الفايز في تصوير تلك المفارقة، وليس في سردها، لم يكن موفّقاً، حيث رصف مشهد الموت المأساويّ لمن يموت في البحر أو على ظهر سفينة فيؤول إلى طعمة سائغة لأسماك البحر المفترسة، إذ لا يملك الإنسان إلاّ أن يتصوّر ذلك المشهد الحزين لأسماك جارحة جائعة وهي تنهش جسد ذلك الإنسان، رصف ذلك المشهد إلى جانب مشهد البحّارة وهم يضحكون!

٥. وفي الجانب العروضيّ، أشار صلاح دبشة إلى بعض الإشكالات التي استعصى عليه حلّها أو تبريرها، وقد كان محقّاً في الإشارة إلى مثل تلك الإشكالات، ولكنّني إذ أوافقه في أربعة مواضع من المواضع الخمسة التي أشار إليها: الأول، والثاني، والرابع، والخامس، لا أوافقه في الموضع الثالث، حيث وزنه صحيح خالٍ من الوقص الذي حدث في بقية المواضع، وهو: (مُتْفَاعِلُنْ- مُتَفَاعِلُنْ- مُتَفَاعِلُنْ- مُتْفَاعِلُنْ). وهذه هي المواضع التي أشار إليها صلاح دبشة بقوله: «نجد أنّ كلمة (أمس) تُحدث زحافاً كلّ مرّة تأتي فيها»[1]:

١- غنّيتُ أمسِ للعيونِ وللورودِ على النهود (المذكّرة الخامسة)

٢- غنيتُ أمسِ للشفاهِ وللضفيرةِ والخدود (المذكّرة الخامسة)

٣- غنيتُ أمسِ لمنْ أُحبّ وهِمتُ في ليل البحار (المذكّرة الخامسة)

٤- أمسِ رسولُنا والرحيل غداً . ومالي من رجوع (المذكّرة الخامسة)

٥- أمسِ كرهتُ الليلَ وهو لظىً ونار (المذكّرة التاسعة)

٦. تفتقد المذكّرات العشرون للفايز التسلسل الموضوعي، اللهمّ إلاّ في البداية والنهاية، حيث اشتملت المذكّرة الأولى على الركوب الأول للسفينة، واشتملت المذكّرة العشرون على النّزول منها إلى اليابسة للأبد، والمحور الذي يجمع تلك المذكّرات هو (حياة البحّار) التي جاءت مبعثرة المواضيع

---

١ دبشة ص٤٢.

والمواقف والأحاسيس والمشاعر دونما تسلسل زمنيّ أو منطقيّ، تماماً كالمذكّرات التي ترد على الخاطر دونما نظم أو ترتيب، وهذا ما تدل عليه أحداث المذكّرة التاسعة مقارنة بأحداث المذكّرة الثامنة عشرة، حيث يحكي الفايز حزن البحّار بموت الحبيبة في المذكّرة الأولى والفرح بلقائها في الثانية[1].

٧. استخدم الفايز، كالسياب وغيره من شعراء التفعيلة، استخدم بعض الرموز التاريخية من قبيل عنتر(ة)، والشمريّ، والسندباد، والتتار ونوح وخفرع والتركُ والألمانُ وشهرزاد وسقراط والهنود وكفار مكّة. كما أشار إلى بعض المدن والمناطق الجغرافية، مثل سدوم وروما واسطنبول و"بمباي" والهند وباريس وغار حراء.

٨. استخدم الفايز كلمة (التتار) رمزاً للأعداء والمعتدين والظلمة. يقول:

مات "التتار"

يا أخوتي الأبطالُ قد مات "التتار"[2]

٩. لا يكتفي الفايز بالتذكير بالواقع المرير في الماضي لتتمّ مقارنة الحاضر به لا شعورياً، أضاف إلى ذلك صمود الشعب الكويتي ونضاله ضدّ الغزاة الطامعين والمستعمرين الظالمين بسرد ذكريات والده مرّة، وبحكايته هو مرّة أخرى:

... فالغزاة

ملأوا الصحارى والوهاد

مثل الجراد

والفجر أقوى من كهوفهم العميقةِ . والحياة

والمجد للإنسان . فاصدح ياهزار

هُزِمَ "التتار"[3]

١٠. الفايز -كما يقرر سالم عباس- كثير الحذف والإضافة لنصوصه، وخاصة في ديوان (النور من الداخل)، تماماً كما فعل أدونيس في الطبعة الخامسة لديوانه، معتبراً ذلك عملاً مشروعاً للشاعر يصبّ في مجمل حركته نحو ما يصبو لتحقيقه أو الوصول إليه، وهو عمل لا يؤثر على جوهر الشعر لدى الشاعر، بل يعتبره عملاً تكامليّاً.

---

١ انظر: دبشة ص٤١.

٢ الفايز المذكرة السادسة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٣ المذكرة السادسة http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

ويردّ صلاح دبشة رأي أدونيس ذاك لأسباب، منها أنّ التكامل لدى الشاعر لا يتمّ من خلال التقوقع على نص قديم، بل يكون من خلال حركته إلى الأمام وخلق نصوص جديدة. ومنها أنّ النصّ الشعريّ يُعتبراً شاهداً على مرحلته الزمنيّة، وكثرة التعديل فيه تسلب منه تلك الخاصية. ومنها أنّ نظرة الإنسان للأشياء قد تتفق أو لا تتّفق مع الآخرين أو تختلف باختلاف الزمن والتجربة والظروف والحالات، لذلك لا يمكن للشاعر ضمان ثبات بنيته النفسية والداخلية[١].

١١. الكامل هو أكثر البحو حضوراً في مذكّرات الفايز البحرية، حيث امتدت تفعيلته الأصلية (مُتَفا عِلُنْ) وجوازاهما من الزحافات والعلل على مدى تسع عشرة مذكّرة، وشذّت المذكّرة العشرون، حيث مازج فيها الفايز بين التفعيلة والعمود مستفيداً من الرجز لشعر التفعيلة، بينما استفاد من المتقارب في عموده الشعري[٢].

إنّ اعتماد القصيدة على تفعيلة واحدة فقط يُشعر القارئ – كما يقرّر سالم عباس – بالرتابة والملل، ولكنّ الاستفادة من جوازت تلك التفعيلة والتلاعب بالأسطر طولاً وقصراً يكسر ذلك الملل ويزيل تلك الرتابة، وليس ذلك من حيل الشعراء – كما وهم سالم عباس- بل هو من خصائص الشعر العربي بالنسبة التفعيلة وجوازاهما- كما أرى- لأنّ البحر الشعريّ، أو التفعيلة، متأخران عن الشعر نفسه، أي أنّ تقسيم الشعر إلى تفعيلات وبحور وتقرير جوازات كل تفعيلة هو متأخّر أوّلاً وعمل وصفيّ وليس تقريرياً ثانياً، تماماً كالنحو والصرف وعلوم اللغة الأُخرى التي لا تصنع اللغة، بل تحاول اكتشاف القوانين التي تنتظمها وإذا عجزت في وقت ما عن ذلك قالت إنّ ذلك شاذّ أو استثناء أو غير ذلك من التبريرات. ويرى صلاح دبشة أنّ الكلمة وانسجامها مع الكلمات الأُخرى أو تميّزها بميزات جمالية أو صيغ صرفية أو قيم بلاغية، كل ذلك من أهمّ عوامل استخدام جوازات التفعيلة التي تأتي عفواً وبطريقة انسيابية. أمّا طول السطر وقصره في شعر التفعيلة فهو من أهمّ ما يميزه عن الشعر العمودي من الخصوصيات وهو سبب تسميته بالشعر الحرّ في مقابل العمود الخليليّ المقيّد بعدد ثابت من التفعيلات.

١٢. كثيراً ما استفاد الفايز في مذكّراته من التضمين الذي هو كسر الجملة العربية، بفصل المتلازمين، كالمبتدأ والخبر أو الفعل والفاعل... إلخ، كأن يكون أحدهما في سطر والآخر في السطر التالي، وهو غير التدوير الذي هو توزيع لكلمة على تفعيلتين؛ الأخيرة من الشطر الأوّل، والأولى من

١ انظر: دبشة ص٤٤- ٤٥.

٢ انظر: المصدر السابق ص٤٩- ٥٠.

الشطر الثاني، وليس هو تكسير للتفعيلة، بل هو على العكس كسر للكلمة محافظةً على الوزن[١]. إذن التضمين كسر للجملة، والتدوير كسر للكلمة، وقد أصبح التضمين صفة مميَّزة لشعر الفايز، وخاصة في مذكّراته، حيث يقول في مذكّرته الثالثة:

مثلَ التي كانت تُغنّي للغيومْ
فتصيرُ ناراً ثم تمطرُ. والحياةْ
مملوّةٌ بالسحرِ. حيثُ الساحراتْ
قد كنّ ربّاتِ البيوتِ العامرّاتْ.

....

والدودُ في بطني يشاركني غذائي. والوجارْ
خالٍ بلاقِدْرِ. وأسماكُ البحارْ
أكلتْ ونامتْ. والصحابْ
يتحدثونَ عنِ الموائدِ في القصورْ[٢]

والتضمين، وإن كان من السمات البارزة لشعر التفعيلة، إلاّ أنّه لا ينبغي الإكثار منه، لأنّه يؤدّي إلى الملل من كثرة التوقّف في الجمل المكسّرة وإلى اضطرار القارئ ربط ماقام الشاعر بحلّه، وهذا ما أراده سالم عباس بقوله: «هذا التضمين يقترب أحياناً من مجال العيب الذي أخذه القدماء على الشعراء، وذلك حين يذهب هذا الشاعر [الفايز] إلى توزيع معانيه على جمل لحنيّة تقف فيها القافية موقف المشتّت والممزق لذلك المعنى»[٣].

وإذا سلّمنا بأنّ الشعر الحديث يعتبر القصيدة كلاً واحداً، أي وحدة القصيدة في مقابل وحدة البيت، عرفنا أنّ التضمين هو إحدى الوسائل للربط بين أسطر القصيدة شكلاً ومعنىً. ولكن ذلك غير صحيح بشكل كامل، على الأقل بالنسبة للشعر العربي، لأنّ التضمين وإن كان لا يشتّت المعنى إلاّ أنّه يشتّت الذهن الذي يتلقى ذلك المعنى. وهو وإن لم يمزق الصورة الشعرية، إلاّ أنّه يمزّق إدراك المتلقي لتلك الصورة[٤].

---

١ دبشة ص٩٠- ٩١.

٢ http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٣ دبشة ص٥٣.

٤ انظر: المصدر السابق ص٥٥.

وهناك نقطة مهمة يحسّها القارئ لأسطر يكثر فيها التضمين وهي أنّ القارئ عندما ينتهي من قراءة سطر يحوي كلمة مقطوعة في آخره من جملة يجب أن يبحث عن تكملتها في السطر التالي فكأنّه يحسّ أنّه يسبح في اللانهاية حتى يتلّه السطر الثاني بشدة يحسّ معها إنّ أضلاعه تنضغط أو أنّ خناقه قد ضاق. ومع تكرار هذا الأمر عدة مرّات في القصيدة يصاب ذهن القارئ بالتعب ويفقد القدرة على تجميع شتات الموضوع الذي تبعثر بين الأسطر، وهذا يظهر بشكل حاد لوكان الشاعر يلقي قصيدة على مستمعين.

١٣. إنّ الأسلوب القصصي الذي يستدعي حيناً حواراً ما ويستدعي حيناً آخر تفصيلاً قد أدّى إلى أن يلجأ الفايز، أو يضطرّ إلى، النثريّة التي هي عكس الشاعرية وتقرب كثيراً من المباشرة التي هي من مستلزمات السرد القصصي. وقد اختلف الدارسون للمذكّرات في المواضع التي استخدم فيها الفايز النثرية أو وقع فيها. ففي الوقت الذي عدّ بعضهم مقطعاً ما من المذكّرات أنّه مغرق في النثرية عده آخرون قمّة في الشاعرية. كما أنّ الأسلوب السرديّ الذي اتّبعه الفايز في مذكّراته وعدم وجود التسلسل الموضوعي فيها أوقعه في التكرار، وهو أمر طبيعي تبعاً لذلك. ولعلّ ما أشار إليه الدكتور جابر العصفور من أنّ الفايز يكمن في داخله كاتب قصة نشر بين سنتي ١٩٦٣- ١٩٦٧ زهاء ست وثلاثين قصة[١]، لعل ذلك مما يوفر سبباً مقنعاً للنثرية التي وقع فيها الفايز.

والنثرية، التي يسمّيها عبدالله الغذامي بـــ (الجملة الصوتية المقيّدة)، يعرّفها بقوله: «إنها خبر منظوم وكلام عدل الكاتب عن أن يقوله منثوراً في رسالة أو في خطاب إلى أن يقوله منظوماً على وزن شعري»[٢].

ويلتمس صلاح دبشة العذر للفايز في النثرية عندما احتمل أنّ الفايز في لجوئه إلى المباشرة في مذكّراته قد لمس فيها «نبضات شعرية» تنعكس في ذاته، و لم يستطع دارسو شعره لمس تلك النبضات بأدواتهم الحالية وقد يحتاج لمسها أو اكتشافها إلى أدوات أكثر فاعلية لا تتوفر الآن، ويستنتج أنّنا لا نستطيع الجزم في وقوع الفايز في النثرية المزعومة[٣].

١٤. إنّ مذكّرات الفايز «ترتكز بإفراط على مجموعة معيّنة من الكلمات: البحر، الأرض، الليل،

١ انظر: دبشة ص٦٢.

٢ المصدر السابق.

٣ دبشة ص ٦٣.

النهار، العذاب، الرمال...»[١]. إنّ تلك الكلمات قد تكررت بألفاظها ومعانيها بكثرة كاثرة. إنّ الإفراط في تكرار كلمات بلفظها ومعناها يضعف المعنى ويحرم القارئ من معان جديدة. وليس التكرار في ذاته مذموماً على الإطلاق، بل إنّ المذموم فيه الإفراط، ولا بأس بتكرار الألفاظ دون المعاني، أو تكرار الكلمات باختلاف السياقات، بل إنّ ذلك مما يضفي روحاً جديدة على النص الشعري ويزوّده بمعان مبتكرة وصور رائعة، وخاصة تكرار التراكيب اللغوية بالشكل السالف. وإجمالاً نقول: إنّ الفايز أكثر من تكرار بعض الأحرف في مذكّراته كتكرار حرف الكاف للتشبيه، وكرّر بعض الكلمات، كما مرّ أعلاه، وكرّر بعض التراكيب اللغوية مثل (ماذا أقصّ لكم) أو (غنيتُ أمس)، كما تكررت صور شعرية إضافة لتكرار مقطع بعينه من المذكّرة الثانية في المذكّرة الحادية عشرة، وهو:

في بيتها الطينيّ حالمة وحيدةْ
سيعودُ ثانيةً بلؤلؤةٍ فريدةْ
يا جارتي سيعودُ بحّاري المغامِرْ
سيعودُ من دنيا المخاطرْ
ولسوفَ تُغرقني هداياهُ الكثيرةْ
العطرُ والأحجارُ والماءُ المعطّرُ والبخورْ
ولقاؤهُ لّما يعودُ كأنّه بدرُ البدورْ [٢]

الخاتمة

في نهاية المقالة يمكننا تسجيل بعض النتائج، فنقول إنّ الفايز لم يكن هارباً من مجتمعه، بل كان مصلحاً يهمّه مستقبل المجتمع الذي يعيش فيه فضلاً عن حاضره فكان يتحرّق ألماً وهو يرى واقع المجتمع الكويتي، حيث ميعان الشباب وانتشار مظاهر الترف والإسراف والتبذير، بينما عانى الآباء والأجداد شظف العيش وقسوة الحياة، فوجد طريق الخلاص بالعودة إلى الماضي تذكّراً وتذكيراً متخذاً من البحّار رمزاً لتلك العودة.

وقد كان الفايز شاعراً ملتزماً تهمّه كلّ صغيرة وكبيرة في وطنه وكان يرى فقدان الشعور بالمسؤولية الإنسانية التي تخطّ للإنسان دوراً تجاه كل شئ في الحياة ولا ترى انقطاعاً بين الماضي

١ المصدر السابق ص٦٩.
٢ http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

والحاضر، فرفض الواقع ليطرح البديل ولكن بشكل غير مباشر. أمّا بالنسبة للأفكار التي وردت في المذكرات فإنه لا يوجد بين أكثر الأفكار المطروحة في أكثر المذكرات تسلسل منطقيّ وقد تكرّر كثير منها. فقد تكرّر شعور البحار بالغبن والظلم كثيراً في المذكرات، وتكاد لا تخلو مذكرة من ذلك الشعور.

المذكرات هي تجربة شعورية عامّة حاول الفايز تحويلها إلى تجربة ذاتية عندما تقمّص شخصية البحّار وكان الراوي لمذكراته، وظهرت معاناة الشاعر للتجربة من خلال العروض التي قدّمها الفايز لأحوال البحّار المختلفة بتفاصيلها الدقيقة. أمّا العنصر العاطفي الذي نراه متجلّياً على طول المذكرات وعرضها فقد استطاع الفايز توظيفه على أحسن وجه فنرى صدق العاطفة وقوّتها، وقد استعان الفايز بالعواطف الإنسانية العامة التي أكسبت مذكّراته بعداً عالمياً وامتداداً بلا حدود، فليس في المذكّرات عواطف أو مشاعر قومية أو إقليمية أو وطنية. وقد أكثر الفايز، من أجل رسم الصور المناسبة القريبة من ذهن القارئ، أكثر من استعمال الأساليب البيانية، وخاصة الاستعارة المكنية كثيراً والاستعارة المصرّحة بشكل أقلّ والتشبيه المرسل والتشبيه البليغ، وقد حافظ الفيز على الوحدة العضوية لقصائده العشرين كأنّها قصيدة واحدة متعدّدة الجوانب متحدة الموضوع. كما استعمل صيغ المتكلّم كثيراً، في الأفعال والضمائر، لأنه كان البحّار الراوي ولم يستعمل صيغ الغيبة إلاّ في مواضع نادرة.

المصادر و المراجع

القرآن الكريم.

١- الأنصاري علي زكريا "عندما يكون الشعر عفوياً وصادقاً" مجلة العربي العدد ٥١٥.

٢- الداية فايز "النواخذة وتداخل الأنواع الأدبية" مجلة الكويت العدد ٢٠١.

٣- دبشة صلاح *أحاديث المذكرات: محمد الفايز: الرؤية والممكن* ط١ كويت: رابطة الأدباء في الكويت ٢٠٠١م.

٤- صالح ليلى محمد *أدباء وأديبات الكويت*،ط١،كويت:رابطةالأدباءفي الكويت١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.
يعقوب اهيل معجم *الشعراء* ط١ دار صادر ج٢ ٢٠٠٤م.

٥- موقع المرايا على شبكة الإنترنت العالمية: www.maraya.net/p/kw/id37.htm .

٦- موقع تاريخ الكويت: http://www.kuwait-history.net/vb/showthread.php?p=7031.

٧- موقع الكتور غازي القصيبي ٢٠١٠/١١/٢١ http://galgosaibi.com/about_us.html

٨- موقع جريدة الرؤية: الثلاثاء ١٣ يناير ٢٠٠٩ http://www.arrouiah.com/node/94306.

من استدرك البحر المتدارك على البحور الخليليّة

الدكتور علي أصغر قهرماني مقبل*

الملخص

يزعم كثيرٌ من العروضيّين العرب في العصر الحديث أنّ الأخفش الأوسط هو الّذي استدرك البحر المتدارك على البحور الخليليّة الخمسة عشر، ولكن الدراسة التاريخيّة والبنيويّة لهذا البحر تثبت أنّ المتدارك ليس من استدراكات الأخفش على الخليل، بل ابن حمّاد الجوهري هو الّذي استدركه على البحور الخليليّة، لأنّه كان بحاجة ماسّة إلى هذا البحر في فرضيّته العروضيّة.

منهجنا في هذا المقال هو منهج تاريخي و تحليلي، إذ إنّنا درسنا المتدارك وانتسابه إلى الأخفش دراسة تاريخيّة كما عالجنا نسبة المتدارك إلى الجوهري معالجة بنيويّة.

كلمات مفتاحيّة: العروض العربي، البحر المتدارك، الأخفش، الجوهري.

المقدّمة

تتبيّن لنا الإشكاليّة المطروحة في المقال من عنوانه إذ إنّنا نريد أن نبحث عن العالِم العروضيّ الّذي استدرك البحر المتدارك على البحور الخليّليّة، فيمكننا أن نقسّم المقال إلى مبحثَين أساسيَّين؛ نعالج في المبحث الأوّل كيفيّة انتساب المتدارك على الأخفش الأوسط معالجةً تاريخيّة، ونحاول الإجابة عن هذا السؤال: هل تؤيّد دراسة المتدارك دراسةً تاريخيّة وبنيويّة أنّ الأخفش هو الّذي استدرك هذا البحر على العروض الخليلي؟ وإن كان الجواب: لا، فمن كان أوّل عالم عروضيّ استدرك المتدارك على الخليل وأحكم بنيانه وأتقن قواعده وشرح علله وزحافاته؟ فالإجابة عن السؤال الثاني هو موضوع المبحث الثاني الّذي نسعى إلى الوصول إليه بأدلّة وبراهين.

آراء علماء العروض المعاصرين حول انتساب المتدارك إلى الأخفش

إنّ انتساب البحر المتدارك إلى أبي الحسن سعيد بن مسعدة المشهور بالأخفش الأوسط

* خرّيج معهد الآداب الشرقيّة بجامعة القدّيس يوسف، وأستاذ مساعد بجامعة خليج فارس، بوشهر، ايران.

تاريخ الوصول: ٨٩/٦/٢٨ تاريخ القبول: ٨٩/٨/٢٠

(٨٣٠/٢١٥) صار اليوم من بديهيّات علم العَروض ولا يرى أيّ باحث في النظام الشعري حاجة إلى أن يبحث عن صحّة هذا الانتساب أو سقمه، ولا نرى الحساسيّة في هذا الموضوع عند أغلبيّة الباحثين المعاصرين في العَروض حتّى عند الكبار منهم، نكتفي بذكر بعض منهم:

يقول إبراهيم أنيس في المتدارك: "هذا هو البحر الّذي لم يعرض له الخليل [٧٨٦/١٧٠] ويُنسب إلى الأخفش لأنّه، كما يعبّر أهل العَروض، تدارك به على الخليل وقد خلعوا على هذا البحر أسماء كثيرة ونعتوه بنعوت شتّى... أنّ أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متّحدة في كلّ كتب العَروض وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلّف... ولسنا ندري سرّ انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم انسجام موسيقاه وحُسن وقعها في الآذان".[١]

وقد خالف عبد الله الطيّب رأي إبراهيم أنيس في موسيقى البحر المتدارك ووصفه بالبحر الدنيء للغاية وكلّه جلبة وضجيج،[٢] لكنّه وافقه في نسبته إلى الأخفش قائلاً: "أدخل [الخليل] كلّ الأوزان المستعملة- كما زعم- في نطاق بحوره الخمسة عشر، وقد استدرك عليه الأخفش الأوسط وزناً سادس عشر واستخرجه من الدائرة الخامسة هكذا: لن فعولن فعو إلخ، وتساوى فاعلن فاعلن فاعلن إلخ ولم يزد العلماء شيئاً بعد الأخفش ولم يجرؤا الشعراء على الإتيان ببحر جديد إلاّ ما ندر".[٣]

وكذلك قد ورد هذا الانتساب في دائرة المعارف الإسلاميّة، مادّة «المتدارِك» إذ يقول صاحب المقالة: "إنّ المتدارك هو البحر السادس عشر في العَروض العربي الّذي زاده الأخفش على بحور الخليل".[٤] والغريب أنّه لا يوجد أيّ توثيق من عند الكاتب واكتفى بالإحالة إلى مادّتي «الأخفش الأوسط» و«عَروض» في الكتاب نفسه.

عندما نراجع مادّة «الأخفش الأوسط» نلاحظ أنّه لم ترد فيها أيّ إشارة إلى قضيّة المتدارك سوى بعض الإحالات إلى كتب التراجم. وعند الرجوع إلى هذه الكتب مثل المعارف لابن قتيبة (٨٨٩/٢٧٦) وأخبار النحويّين البصريّين للحسن السيرافي (٩٧٩/٣٦٩) وطبقات النحويّين واللغويّين للزبيدي (٩٨٩/٣٧٩) ونزهة الألبّاء في طبقات الأدباء لابن الأنباري (١١٨١/٥٧٧) ومعجم الأدباء لياقوت الحموي (١٢٢٩/٦٢٦) وغيرها نرى أنّ الأخفش اللغوي والنحوي هو الوجه الغالب في هذه التراجم فلا نلاحظ أيّ إشارة إلى هذا الاستدراك إلاّ ما ورد في كتاب وفيات الأعيان وسنتحدّث عنه

١ إبراهيم أنيس *موسيقى الشعر* ص ١٠٣، ١٠٦.

٢ عبد الله الطيّب *المرشد* ج ١ ص ٨٠.

٣ المصدر السابق ص ١٤.

4 M. Ben Cheneb, "Mutadārik", *E.I.2*, vol. VII, p. 759.

بعد قليل.

وأمّا في مادّة «عَروض» فنرى أنّ المتدارك مندرج في لائحة البحور الخليليّة دون إشارة إلى أنّه مستدرك عن قبل الأخفش أو غيره.[١] وقد ناقش كمال أبو ديب آراء ڤايل (Gotthold Weil) المطروحة في مقالة «عَروض»، وممّا يناقشه هو قضيّة البحر المتدارك فيذكّره كمال أبوديب هذا الإهمال قائلاً: "ينسب فايل البحور الستّة عشر كلّها إلى الخليل وهذا خطأ واضح، فالمتدارك ليس بحراً خليليّاً وإن كان في دائرة المتقارب بحر، له التراكيبُ نفسه سمّاه الخليل مهملاً والمتدارك حدّده الأخفش، كما تقرّر مصادر التراث".[٢]

وقد نهج المنهج نفسه عَروضيّون آخرون من العرب والإيرانيّين والمستشرقين. ولكنّ هناك فرقاً كبيراً بين العَروضيّين في قضيّة إثبات تدارك الأخفش على الخليل؛ فئة منهم -وعددهم قليل جدّاً- تعتقد أنّ الخليل لم ينتبه إلى هذا البحر، وفئة ثانية تعتبر أنّ الخليل قد عرفه، ولكن أهمله لعدم الحصول على شواهد شعريّة في التراث العربي آنذاك كما أهمل أوزاناً أخرى مسمّاة بالبحور المهملة في بعض الدوائر مثل مقلوب الطويل (مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن) لأنّه لم يجد شاهداً شعريّاً على هذا الوزن.

يستغرب الإنسان من أصحاب الرأي الأوّل، فكيف أنّهم أعربوا عن عدم انتباه الخليل إلى هذا البحر مع أنّه هو الّذي أبدع الدوائر العَروضيّة، فكان من السهل جدّاً للخليل استخراج البحر المتدارك من الدائرة الخامسة –وهي أبسط الدوائر– أي إذا بدأ بالسبب خرج منها وزن «فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن»، فمن المستحيل جدّاً أنّ الخليل ما كان قد انتبه إلى هذا الوزن. إذن هناك إهمال من جانبه كما ورد في كلام كمال أبو ديب وغيره مع اطّلاعه على هذا النوع من الوزن فعدّه من الأوزان المهملة لأنّه لم يجد شواهد شعريّة عليه. فصرّح ابن السرّاج الشنتريني (١١٥/٥٥٠) على ذلك في قوله: "وليس [المتدارك] عند الخليل شعراً، ويُروى أنّه نصَّ على طرحه".[٣]

هذا ويُطرَح السؤال الأساسي وهو أنّ الأخفش كيف استدرك هذا البحر على البحور الخليليّة مع علم الخليل بذلك لكنّه لم يجد له شواهد من التراث الشعري؟ إلاّ نفترض أنّ الأخفش قد أخرجه من الأوزان المهملة لإثبات وجود شواهد شعريّة كقصيدة أو بعض مقطوعات منظومة على المتدارك. يقول محمّد العلمي في هذا المجال: "والواقع أنّي... لا أنفي معرفة الخليل لهذا البحر، ولكنّي لا أميل إلى أنّ

1 See: Weil, "ʿArūd", *E.I.2*, vol. I, p. 670.

٢ كمال أبوديب في *البنية الإيقاعيّة* ص ٤٠٣.

٣ ابن السرّاج *المعيار في أوزان الأشعار* ص ٨٤.

الأخفش لم يُثبته، وفي إثباته له خالف المبدأ الّذي اعتمد عليه الخليل في إثبات البحور، وهو كونها غير شاذّة في الاستعمال عند العرب. وممّا يؤكّد عندي إثبات الأخفش له بعد أن نصّ الخليل على طرحه،...أنّه لم يُراعِ شيوع النوع، بل راعى الأبيات المنفردة المنعزلة، فخضع للسماع في أندر ظواهره، وهو ما سمّي عند غيره بالشاذّ".[١]

أمّا عبد الحميد الراضي شارح تحفة الخليل فقد رفض أنّه استدرك الأخفش المتدارك، بحجّة أنّ للخليل قصيدتينِ على البحر المتدارك؛ إحداهما على وزن «فَعِلن فعِلن فعِلن فعِلن»، والأخرى على وزن «فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن»؛ فكأنّه يريد أن يثبت أنّ المتدارك في ضمن البحور الخليليّة. فيقول: "فلا معنى للقول إنّ الخليل قد أغفله [المتدارك] وإنّ الأخفش استدركه عليه، ولو افترضنا أنّ الخليل لم يجد لهذا البحر شاهداً في الشعر العربي، فلا أقلّ من أن يذكره في عداد البحور المهملة،كما ذكرنا الممتدّ في الدائرة المختلفة والمتوفّر في المؤتلفة والمطّرد في المشتبهة، هذا وقد ذكر القفطي في إنباء الرواة أنّ للخليل قصيدتين من هذا البحر[٢]... وبهذا يتبيّن زيف تلك الأسطورة القائلة بإغفال الخليل هذا الوزن وإنّ الأخفش قد استدركه عليه".[٣]

نحن نتّفق مع شارح تحفة الخليل في إنكار نسبة المتدارك إلى الأخفش لكنّ كلامه في رأينا غامض وغير مقنع؛ لأنّه بعد أن أنكر تدارُك الأخفش البحر المتدارك، نسبه إلى الخليل نفسه بحجّة أنّ له أشعاراً منظومة على هذا البحر وأنّه لم يذكر المتدارك ضمن البحور المهملة، إذن المتدارك هو ضمن البحور الخليليّة فلا مجال للاستدراك عليه. ولكن يمكننا أن نناقش شارح التحفة أوّلاً: في صحّة هذه الأشعار من جهة، ثانياً: لا يمكن للرجل العَروضي -ولو كان الخليل- أن يُثبت بحراً استناداً إلى أشعاره نفسه، ثالثاً: لم يرد في أيّ مصدر من المصادر انتساب المتدارك إلى الخليل قطّ، وسنتناول ذلك بعد قليل.

وإنّنا قد وجدنا أدلّة وبرهانين تثبت أنّ المتدارك ليس من عند الأخفش ولكن قبل أن نخوض في الأمر فلا بدّ من أن نشير إلى أنّ مسألة استدراك بحرٍ ما على البحور الخليليّة لم تكن مسألة بسيطة وهيّنة عند علماء العَروض.

موقف العَروضيّين مِن استدراك بحر جديد على البحور الخليليّة

يمكننا الاستنباط من أرجوزة ابن عبد ربّه أنّ مؤسّس علم العَروض العربي الخليل بن أحمد

---

١ محمّد العَلَمي *العَروض والقافية* ص ١٩٧.

٢ انظر: جمال الدين القفطي *إنباه الرواة على أنباه النحاة* ج ١ ص ٣٤٢.

٣ عبد الحميد الراضي شرح *تحفة الخليل* ص ١٧-١٨.

(٧٨٦/١٧٠) قد أجاز استدرك أوزان شعريّة أخرى على ما استخرجه نفسه في خمسة عشر بحراً، ولكن لم يشرح لنا صاحب العقد شروط هذا الاستدراك وكيفيّته.[١]

وقد ناقش الأخفش هذا الموضوع قائلاً: "فإن قال قائل: أليس أوّل من بنى الشعرَ، إنّما بنى بناءً أو بنائين و لم يأت على الأبنية كلّها ثمّ زاد الّذي بعده؟ فلم يزلْ يُجوّز لهم أن يزيدوا، فكيف لا تُجوِّز الزيادة؟ قلتُ: أمّا من بنى من العرب الّذين سجيّتهم العربيّة بناء فهو جائز، وإن لم يكن سمعه قبل ذلك، كما أنّي إذا سمعتُ منه لغة وهو فصيح، أخذتُ بها، فإذا كان ذلك البناء ممّن ليست سجيّته العربيّة لم آخذ عنه، كما لا آخذ عنه اللغة".[٢]

نلاحظ أنّ الأخفش كأستاذه الخليل لم يغلق طريق الاستدراك للشعراء العرب فذكر لنا شروط الإتيان ببناء جديد وهو يقصد من البناء البحر الشعري فيجب أن يكون المستدرِك من العرب الّذين سجيّتهم العربيّة فحسب.

إذن كانت قضيّة الاستدراك مطروحة من بدايات علم العَروض ومن أنصار جواز الاستدراك يمكننا أن نذكر ابن حمّاد الجوهري (١٠٠٣/٣٩٣) وجار الله الزمخشري[٣] (١١٤٤/٥٣٨). ولكن هناك من يخالفون استدراك بحرٍ على البحور الخليليّة مخالفة عنيفة وعلى رأسهم ابن عبد ربّه (٩٤٠/٣٢٨) الّذي أنهى أرجوزته-بعد شرح الدائرة الخامسة وفيها البحر المتقارب وحده- بمناقشة الخليل نفسه في هذا المجال:

هذا الّذي جَرَّبَهُ المُجَرِّبُ — من كُلِّ ما قالتْ عليه العربُ
فكُلُّ شيءٍ لم تَقُلْ عليهِ — فإنَّنا لم نَلتفتْ إليْهِ
و لا نَقولُ غيرَ ما قد قالوا — لأنَّه من قَولنا مُحالُ
و إنّه لو جازَ في الأَبياتِ — خلافُها لجازَ في اللّغاتِ
و قد أَجازَ ذلكَ الخليلُ — و لا أَقولُ فيه ما يَقولُ
لأَنّه ناقَضَ في مَعناهُ — و السيفُ قد يَنُبو و فيه ماهُ
إذ جعَلَ القولَ القديمَ أَصلَهُ — ثمّ أَجازَ ذا و ليسَ مثلَهُ

---

١ أنظر: ابن عبد ربّه *العقد الفريد* ج ٥ ص ٤٤٢.
٢ الأخفش *العَروض* ص ١٢٧-١٢٨.
٣ الزمخشري *القسطاس* ص ٢٣-٢٤.

و قد يَزِلُّ العـــالِمُ النِّحريرُ و الحَبرُ قد يَخُـــونهُ التَّحبيرُ[١]

تدلّنا هذه المناقشة على بوادر محاولات جزئيّة خارجة عن إطار البحور والأوزان الخليليّة، ونلاحظ أنّ ابن عبد ربه يحتجّ على الخليل احتجاجاً قاسياً بأنّ المعيار لعلم العَروض هو القول القديم وحده وهو لن يلتفت إلى أوزان مستحدثة.

والواقع الّذي وقع في الشعر العربي بعد الخليل إنّما اقتصر الشعراء على البحور الخليليّة و لم يخرجوا منها أو لم يجرؤوا على الخروج منها إلاّ قليلاً نادراً وقد أصبحت الأوزان الخليليّة هي المعيـــار للشـــعر الصحيح والشعر السقيم من ناحية الوزن. ومن جهة أخرى فلم يظهر شعر كلاسيكي ناجح خـــارج عن الأوزان الخليليّة، فمع الاعتراف بأوزان البحر المتدارك من قبل العَروضيين بعد منتصـــف القـــرن الرابع/العاشر فهي من الأوزان الفاشلة في الأدب العربي ولا توجد من زمن استدراكها إلى يومنا هـــذا، قصيدة أو منظومة متكاملة عليها إلاّ أبيات نادرة منفردة وموضـــوعة عـــادة مـــن قبـــل العَروضـــيّين ليستشهدوا بها في كتبهم العَروضيّة.

فيجب أن لا ننسى الدور الّذي قامت به الدوائر الخليليّة في هذا المجال، فهي ضيّقت المجال للشعراء أن لا يفكّروا خارجاً عن الدوائر، ولكن من جانب آخر فقد أفسحت لهم مجالاً أن يجرّبوا حظّهـــم في أوزان يمكن استخراجها من الدوائر، أي الأوزان الّتي أهملها الخليل لعدم وجود شواهد شعريّة فيهـــا؛ فقد ذكر ابن حمّاد الجوهري في عَروض الورقة ستّة أوزان محدثة -غير أوزان البحر المتـــدارك- فهـــي مجزوء الطويل، والمديد المثمّن، والبسيط المربّع، والهزج المسدّس، والرجز الموحَّد، والمتقـــارب المربّـــع.[٢] ومن الواضح جدّاً أنّ هذه الأوزان، نُظم عليها متأثّرة بدوائر الخليل، لأنّ المديد مثلاً ثُمـــانيّ في دائـــرة والهزج سُداسي.

الأدلّة الّتي ترفض نسبة البحر المتدارك إلى الأخفش

أمّا الأدلّة الّتي ترفض نسبة البحر المتدارك إلى الأخفش فيمكننا أن نقسّمها إلى ثلاثة أقسام، هي:

١ - كتابا الأخفش: لقد وصلَنا لحسن الحظّ كتابا الأخفش في العَروض وفي القوافي فيعطينا هـــذان الكتابان خصوصاً كتاب العَروض رؤية واضحة في قضيّة انتساب المتدارك إلى الأخفش.

لقد حقّق كتاب العَروض أحمد محمّد عبد الدايم ونشره سنة ١٤٠٥/١٩٨٥، ونحـــن لا نشـــكّ في صحّة نسبة هذا الكتاب إلى الأخفش لتطابق أسلوبه مع أسلوب كتب الخفش الأخـــرى مـــن جهـــة

---

١ ابن عبد ربّه المصدر السابق ج ٥ ص ٤٤١-٤٤٢.

٢ الجوهري *عَروض الورقة* ص ١٥، ١٨، ٢٣-٢٤، ٤١، ٤٤، ٦٤. (الصفحات وردت على ترتيب الأوزان)

ولتوافُق الآراء الواردة في الكتاب مع ما نقله العَروضيّون عن الأخفش في كتبهم. وما يُدهش القارئ أنّ البحر المتدارك غائب من الكتاب كليّاً ولا يوجد فيه إلاّ البحور الخمسة عشر الخليليّة وآخرها المتقارب وحده في الدائرة الخامسة.[١]

وممّا يؤيّد هذا الرأي كتاب القوافي الّذي حقّقه عزّة حسن ونشره سنة ١٣٩٠/١٩٧٠، ولا يوجد مصطلح البحر المتدارك في الكتاب كلّه وإن كان قد استدركه الأخفش على الخليل فمن الطبيعي جدّاً أن يحاول على الإتيان بأبيات على البحر المتدارك على لأقلّ، لدعم استدراكه هذا. ومع أنّ الكتاب مشحون بالشواهد الشعريّة فلا نجد بيتاً واحداً على وزن من أوزان البحر المتدارك.[٢]

تجدر الإشارة هنا إلى نقطة مهمّة وهي أنّ أمّهات الكتب الّتي تتناول النظام الشعري العربي في العصر الحديث مثل موسيقى الشعر و المرشد إلى فهم أشعارالعرب وصناعتها و في البنية الإيقاعية للشعر العربي وغيرها من الكتب قد أُلّفت قبل تحقيق هذين الكتابين ونشرِهما ولا سيّما كتاب العَروض الّذي نُشِر بعد كتاب القوافي بخمسة عشر عاماً، وقد زعم أصحاب هذه الكتب أن كتابَي الأخفش قد ضاعا، فلم يستفيدوا من آرائه إلاّ من خلال الكتب العَروضيّة فبالنتيجة لم ينتبهوا إلى غياب البحر التدارك في كتابَيْه.

٢- **الدراسة التاريخيّة:** لقد وُلد علم العَروض في القرن الثاني/ الثامن بدون البحر المتدارك، ومن الكتب العَروضيّة المولَّفة في القرن الثالث/ التاسع لم يصلنا كتابٌ إلاّ كتاب الأخفش في العَروض. وفي العقود الأولى من القرن الرابع الهجري وصلنا كتاب العقد الفريد لابن عبد ربّه ولا نجد في هذين الكتابين أثراً للبحر المتدارك.

أمّا بالنسبة إلى علماء العَروض في القرن الرابع/ العاشر، منهم من لا يذكر البحر المتدارك في كتابه مثل ابن جنّي[٣] (٣٩٢/١٠٠٢) ومنهم من يذكره دون انتسابه إلى الأخفش مثل أبي الحسن العَروضي[٤]، والصاحب بن عبّاد (٣٨٥/٩٩٥) الّذي قال حول المتدارك في كلام موجز: "ولم تفكّ العرب منه [المتقارب] شعراً وبعضهم قد تعاطى الفكّ فأخرج منه «فاعلن» بتقديم السبب على الوتد

١ انظر: الأخفش *العَروض* ص ١٦٤-١٦٥.

٢ انظر: الأخفش *القوافي*.

٣ ابن جنّي *العَروض* ص ٢٢. وكذلك لم يذكره أبو الحسن الربَعي الّذي تُوفّي في العقد الثاني من القرن الخامس الهجري (٤٢٠/١٠٢٩) انظر: أبو الحسن الربعي *العَروض*.

٤ أبو الحسن العَروضي *الجامع في العَروض والقوافي* ص ٢٥٧-٢٥٩.

وسمّوه الغريب والمتّسق وركض الخليل وقد يجيء في الشعر المُحدث «فعِلن فعِلن» بإسقاط الألف وفعْلن بقطع الوتد، وأنشروا شعراً زعموا أنّه للجنّ".[١]

قد ذكر الجوهري هذا البحر باسم المتدارك وصرّح أنّ الخليل لم يَعُدّه في البحور ولكنّه لم ينسبه إلى الأخفش أبداً وسنتحدّث عن هذا المؤلّف بعد قليل.

وهكذا الحال في القرنين الخامس والسادس/ الحادي عشر والثاني عشر فلا يوجد انتساب المتدارك إلى الأخفش إطلاقاً مع الاعتراف به إلى جانب البحور الخمسة عشر الخليليّة ومنهم: ابن رشيق القيرواني (٤٥٦/١٠٦٤) في العمدة، والخطيب التبريزي (٥٠٢/١١٠٨) في الكافي في العَروض والقوافي والزمخشري (٥٣٨/١١٤٤) في القسطاس في علم العَروض وابن السرّاج الشنتريني (٥٥٠/١١٥٥) في المعيار في أوزان الأشعار وكذلك السكّاكي (٦٢٦/١٢٢٩) في مفتاح العلوم، وغيرهم من العَروضيّين الّذين تناولوا المتدارك دون نسبته إلى الأخفش.[٢]

فليس من المعقول أن يعرف هؤلاء العَروضيّون استدراك الأخفش المتدارك على الخليل ويغمضوا عيونهم عن ذكره، وكما قلنا سابقاً إنّ استدرك بحرٍ ما، على البحور الخليليّة لم يكن أمراً بسيطاً يُغمض عنه. فيمكننا الاستنتاج أنّ الأخفش لم يزد على الخليل المتدارك و لم يحسبه من الأبنية الشعريّة - حسب تعبيره - كما فعل أستاذه الخليل، فلا صحّة إذن لانتساب المتدارك إلى الأخفش استناداً إلى الكتب العَروضيّة المذكورة.

٣- الدراسة البنيويّة**:** هناك مشكلة جوهريّة في إدراج بعض أوزان المتدارك ضمن العَروض الخليلي، خاصّةً في وزن الخبب «فَعِلن فَعْلن فَعِلن فَعْلن»[٣] أو في وزن دقّ الناقوس «فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن»، فإذا أردنا تبيانه عن طريق قواعد الخليل، يمكننا أن نقول إنّ النون حُذِفت من تفعيلة «فاعلن» وسُكِّنت لامها، فبقيت «فاعلْ» فنُحَوِّلها إلى «فعْلن»؛ فهذا من العلل اسمه «القطع»، فليس القطع من

---

١ الصاحب بن عبّاد *الإقناع* ص ٧٦.

٢ أنظر: أبو الحسن الربَعي *العَروض*؛ ابن رشيق *العمدة* ج ١ ص ١٣٥؛ الخطيب التَّبريزي *الكافي* ص ١٣٨-١٤٠؛ الزمخشري *القسطاس* ص ١٢٨-١٢٩؛ ابن القطّاع *البارع في علم العَروض* ص ٢٠٦-٢٠٧؛ ابن السرّاج *المعيار في أوزان الأشعار* ص ٨٤-٨٥؛ السكّاكي *مفتاح العلوم* ص ٦٨٢-٦٨٣؛ محمّد المحلّي *شفاء الغليل في علم الخليل* ص ١٨١-١٨٣؛ الشريف السبتي *شرح الخزرجيّة في علمَي العَروض والقوافي* ص ٢١؛ جمال الدين الإسْنوي *نهاية الراغب* ص ٣٣٤-٣٣٨.

٣ إنّ التفعيلة الأصليّة تكون بكسرة العين (فعِلن UU-)، ولكن من الجوازات الوزنيّة الشائعة في هذا الوزن «القطع» أي تسكين العين في تفعيلات الحشو، إذ تتحوّل «فعِلن» إلى «فعْلن» (--).

تغييرات الزحاف، إذن موضعه في الأعاريض والضروب مثل ما نجد في السريع والبسيط، لكنّ المشكلة الّتي حدثت، أنّ هذا التغيير وقع على تفعيلات الحشو أيضاً، وهذا يعارض قواعد الخليل، فلا بدّ من إخراج هذا الوزن (=دقّ الناقوس) وكذلك «الخبب» من النظام الخليلي.

إنّ أباالحسن العَروضي (٣٤٢/٩٥٣) أقدم عَروضي تناول المشكلة المطروحة في الخبب بالتفصيل قائلاً: "أمّا ترك الخليل ذكر هذا وإخراجه عن أشعار العرب فلأشياء... فمنها: إنّ هذا النوع من الشعر لّما قلّ و لم يُرْوَ منه عن العرب إلاّ النزر القليل، ولعلّه أيضاً مع قلّته لم يقع إليه، أضرب عن ذكره و لم يلحقه بأوزانهم، وأيضاً فإنّ هذا الوزن قد لحقه فسادٌ في نفس بنائه أوجب ردَّه، وذلك أنّه يجيء في حشو أبياته «فعْلن» ساكن العين، ومثل هذا لا يقع إلاّ في الضرب خاصّة، أو في العَروض إذا كانت مصرَّعة، فأمّا في حشو البيت فغير جائز، وما عُلِم في شيء من أشعار العرب. وذلك أنّ الزحاف إنّما يكون في الأسباب، والقطع في الأوتاد، ولا يكون القطع إلاّ في ضرب، ولا يكون إلاّ في وتد، فلمّا جاء هذا النوع مخالفاً لسائر أنواع الشعر تُرِك واطُّرِح، ولو كان يجيء على بناء تامّ فيكون كلّه «فاعلن فاعلن» أو يجيء محذوف الثاني وهو المخبون فيكون على «فعِلن فعِلن» متحرّكة العين أو يجيء بعضه على «فاعلن» وبعضه «فعِلن» كان ذلك، ولكنّه قلّ ما يجيء منه بيت إلاّ وأنت تجد فيه «فعْلن» في موضعين أو ثلاثة أو أكثر".[١]

وكذلك ذكر محمّد بن علي المحلّي كلاماً دقيقاً في هذا المجال، قائلاً: "لم يُسمَع القطع في حشو بيت من الشعر إلاّ في هذا البحر؛ لأنّ القطع علّة، والعلل لا تكون حشواً، ولهذا أنكر بعضهم أن يكون مقطوعاً، وسمّاه مضمراً بعد الخبن، فزعم أنّ الألف من «فاعلن» سقطت للخبن، فبقي «فَعِلن» على صورة سبب ثقيل وسبب خفيف، فأُسكنت العين للإضمار؛ لأنّها الثاني المتحرّك، بقي «فعْلن»، وهذا مُشكل أيضاً؛ لأنّ العين على الحقيقة في وتد، والإضمار زحاف، والزحاف لا يدخل الأوتاد، لا جرم أنّ الخليل رحمة الله عليه لم يذكر المتدارك في البحور البتّة".[٢] فنضيف إلى ذلك أنّ كلّ تفعيلة خليليّة لا بدّ أن تحمل وتداً، فلا توجد تفعيلة خالية من الوتد أي لا توجد تفعيلة تتكوّن من الأسباب وحدها.

فقد اهتدى إلى هذه المشكلة في الوزن المذكور كلّ من جمال الدين الإسْنوي،[٣] ونصيرالدين

١ أبو الحسن العَروضي *الجامع في العَروض والقوافي* ص ٢٥٨-٢٥٩.

٢ المحلّي *شفاء الغليل في علم الخليل* ص ١٨٣.

٣ الإسْنوي *نهاية الراغب* ص ٣٣٧.

الطوسي،[١] وزكريّا الأنصاري،[٢] وكذلك محمّد الدمنهوري.[٣] فلم يعترف الخليل بهذا التغيير في نظامه العَروضي، ولا الأخفش، لأنّنا لا نجد أثراً لهذا الاعتراف من قبل الأخفش؛ لا في كتابَيْه، ولا فيما نُقِل عنه في المصادر العَروضيّة.

وكذلك حاول حازم القرطاجنّي أن يحلّ المشكلة بطريقة أخرى، لكنّه خرج من المنهج الخليلي بوضع تفعيلة «متَفاعلَتُن» في توصيف الخبب المتحرّك العين، و«مفعولاتن» في توصيف دقّ الناقوس.[٤]

فيمكننا أن نخطو خطوة أخرى في هذا المجال، وندقّق أكثر في جوازات البحر المتدارك؛ فنلاحظ أنّ الشاعر قلّما يخلط التفعيلة السالمة «فاعلن» بالتفعيلة المخبوبة «فعِلن» في الحشو، مع أنّ الخبن من الجوازات الشائعة الحسنة في كلّ من تفعيلتي «فاعلن» و«فاعلاتن» في البحور الخليليّة كلّها. فلذلك يختلف الإيقاع الّذي نجده في تكرار التفعيلات السالمة «فاعلن» عن الإيقاع الناتج من تكرار التفعيلات المخبونة «فعِلن»، كأنّ الشاعر مجبرٌ على التزام الخبن، فيؤدّي هذا الالتزام إلى خلق وزن خاصّ من أوزان المتدارك، فهو الوزن الّذي اشتهر بـ «الخبب»،[٥] ولكن من جهة أخرى قد يخلط الشاعر «فعِلن» بالتفعيلة المقطوعة «فعْلن» في الحشو وهو جواز شعري شائع في هذا الوزن مع أنّ هذا الجواز غائب عن النظام الخليلي.

وكلّ ما حفظ لنا التاريخ عن الأخفش من كتب وآراء وأقوال، يشهد أنّ استدراكاته لم تخرجه من النظام الخليلي، فهو تلميذ ملتزم بذلك النظام من دون أن يخرج من دائرة الخليل في العَروض. تجدر الإشارة إلى أنّ الخليل والأخفش لم يجهلا هذا البحر من الأساس، فلم يغفلاه، لأنّ استخراج المتدارك من دائرة المتقارب كان في غاية السهولة لديهما ولدى أيّ عَروضي آخر، إلاّ أنّ المتدارك كان من البحور المهملة لديهما.

---

١ طوسي *معيار الأشعار* ص ٢٦٠.

٢ زكريّا الأنصاري *فتح ربّ البريّة في شرح قصيدة الخزرجيّة* ص ٧٩.

٣ الدمنهوري *الحاشية الكبرى* ص ٩٤.

٤ أنظر: حازم القرطاجنّي *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* ص ٢٢٩-٢٣١.

٥ قد اقترح مصطفى جمال الدين أن ينقسم المتدارك "إلى بحرين يُسمّى أحدهما «المتدارك» وهو ما جاء على «فاعلن»، والآخر «الخبب» وهو ما جاء على «فَعِلن»". مصطفى جمال الدين، *الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة*، ص ١٤٠. وكذلك ميّز عبد الصاحب المختار البحر المتدارك من الخبب بقوله: "فالمتدارك إذن تنطبق عليه قواعد الزحاف العامّة للشعر... فلا علاقة للمتدارك ببحري دقّ الناقوس والخبب". عبد الصاحب المختار *دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي* ص ٨٥.

كيّفيّة انتساب المتدارك إلى الأخفش

حسب بعض التتبّعات في الكتب العَروضيّة وغير العَروضيّة بعد القرن السادس/ الثاني عشر، وجدنا هذا الانتساب الكاذب في كتاب **وفيات الأعيان** لابن خلّكان (٦٨١/١٢٨٢) هو الّذي نسب المتدارك –وعنده الخبب- إلى الأخفش في كلامه حول الخليل، فكرّره مرّة أخرى في كلامه على الأخفش نفسه قائلاً: "وهذا الأخفش زاد في العَروض بحر الخبب كما سبق في حرف الخاء في ترجمة الخليل".[١] واكتفي بهذا القول المختصر دون إتيان ببرهان ودون إحالة إلى مصدر أخذ منه.

نحن نعرف أنّ ابن خلّكان لم يكن رجلاً عَروضيّاً ونزعم أنّه إمّا سمع هذا الكلام من شخص ظنّ أنّه متخصّص في علم العَروض واتّكأ إليه، أو أساء في فهم ما قرأ في كتاب عَروضي الّذي أدّى إلى استنتاج خاطئ؛ كمثال ورد عند ابن السرّاج الشنتريني "والقبض فيه [فعولن من البحر المتقارب] إذا لم يكثر حسن وهو يجوز في جميع أجزائه إلاّ الضرب. والجزء الّذي يلي العَروض المحذوفة من قبلها والجزء الّذي يلي الضرب الأبتر في الموضعين. وقد أجازه الأخفش في الأوّل منها، وذلك سهل لدخول المتدارك[٢] على المتوافر".[٣]

أمن الممكن أن نزعم أنّ ابن خلّكان قد أساء في فهم هذه العبارة أو عبارات مثلها في كتاب آخر واستنتج انتساب المتدارك إلى الأخفش؟ لا ندري ذلك ولسنا متأكّدين منه. ولكن ما يهمّنا هنا هو أنّ البحر المتدارك لم يكن منسوباً إلى الأخفش قبل القرن السابع/ الثالث عشر ولم ترد أيّ إشارة إلى هذا الانتساب من قبل العَروضيّين حتّى القرن التاسع/ الخامس عشر. ومن الغريب جدّاً أن يشرح ابن جنّي كتاب القوافي للأخفش في كتاب مسمّى بـ «المعرب»[٤] ولم يكن يعرف استدراكه على الخليل في بحرٍ من البحور، أو يذكرَ العَروضيّون ما خالف الأخفش الخليلَ وما استدرك عليه في أمور جزئيّة مثل ما يتعلّق بالزحافات والأعاريض والأضرب ويغضّوا النظر عن استدراك بحر من البحور. ثمّ لا توجد في أيّ كتاب عَروضيّ آراء الأخفش في جزئيّات البحر المتدارك، مثلاً آراؤه في زحافات المتدارك وعلله وأعايضه وأضربه إطلاقاً. وإنّما مصادر التراث تنكر إثبات المتدارك من قبل الأخفش خلافاً لما ذكر

١ ابن خلّكان *وَفيات الأعيان* ج ٢ ص ٣٨١. وكذلك انظر: ج ٢ ص ٢۴۴ «ترجمة الخليل بن أحمد».

٢ مصطلح «المتدارك» هنا لا يعني بحراً بل هو نوع من أنواع القافية.

٣ ابن السرّاج *المعيار في أوزان الأشعار* ص ٨٣.

٤ ابن جنّي *الخصائص* ج ١ ص ٨۴.

كمال أبو ديب بأنّ «المتدارك حدّده الأخفش كما تقرّر مصادر التراث».

وكذلك إنّ هناك عَروضيَّينِ إيرانيَّينِ وصل كتاباهما إلينا – وهما عاشا في القرن السابع/ الثالث عشر وهما أشهر العَروضيّين الفرس أي شمس الدين محمد قيس الرازي (بعد ١٢٣٠/٦٢٨) ونصير الدين الطوسي (١٢٧٣/٦٧٢) - ذَكَرا البحر المتدارك دون انتسابه إلى الأخفش[١] وسمّياه «المُحدَث» أو «الغريب» وهما كانا على اطّلاع واسع لآراء العَروضيّين العرب حتّى نهاية القرن السادس/ الثاني عشر.

وهذا ما يؤكّد على أنّ انتساب المتدارك إلى الأخفش لم يكن معروفاً عند العَروضيّين القدامى وقد ذكرنا تقرير مَصادر التراث بأنّها لا تؤيّد الانتساب، فيبدو أنّ الأمر قد بدا من رجل غير عَروضي في القرن السابع/ الثالث عشر ثم صدّقه العَروضيّون بعده.

في القرن التاسع/ الخامس عشر نرى أنّ بدر الدين الدماميني (١٤٢٤/٨٢٩) نسب المتدارك إلى الأخفش بريب وتردُّد، في كتابه العيون الغامزة[٢] الّذي ألّفه سنة ١٤١٤/٨١٧، لكنّه قال في مكان آخر من الكتاب نفسه: "لم يذكره [المتدارك] الخليل واستدركه المحدثون"[٣] دون تحديد شخص معيّن. وأخيراً في القرن العاشر/ السادس عشر قد عدّ زكريّا الأنصارى (١٥٢٠/٩٢٦) نسبة المتدارك إلى الأخفش "قولاً مشهوراً عند فصحاء العرب"،[٤] من دون أن يذكر مصدراً لهذه الشهرة. ثمّ نقل محمّد الدمنهوري (١٨٧١/١٢٨٨) قول زكريّا الأنصاري نقلاً حرفيّاً وأيّد رأيه بأنّه قول مشهور من دون الإشارة إلى مصدر آخر.[٥] وبالفعل صارت نسبة المتدارك إلى الأخفش قولاً مشهوراً عند علماء الأدب، خاصّةً عند العَروضيّين بعد الدمنهوري.[٦]

---

١ شمسِ قيس *المعجم في معايير أشعار العجم* ص ٧٥؛ طوسي *معيار الأشعار* ص ٢٠٠، ٢٦٠.

٢ الدماميني *العيون الغامزة* ص ٥.

٣ المصدر السابق ص٢١.

٤ زكريّا الأنصاري *فتح ربّ البريّة في شرح قصيدة الخزرجيّة* ص ٥ ٧٩.

٥ الدمنهوري *الحاشية الكبرى* ص ٣٦، ٦٣.

٦ من الباحثين المعاصرين الّذين نسبوا «المتدارك» إلى الأخفش، فلم ترد أسماؤهم في المتن، يمكننا أن نذكرهم؛ من العرب: أحمد رجائي، *أوزان الأشعار*: مقاربة جديدة في علم العَروض، ص ٣٧؛ إميل يعقوب، *المعجم المفصّل في علم العَروض والقافية وفنون الشعر*، ص ١١٦؛ بدوي مختون، *علم العَروض*، ص ٣٣؛ جلال الحنفي، *العَروض*: تهذيبه وإعادة تدوينه، ص ٢٧٥؛ حسن نورالدين، *الشعريّة وقانون الشعر*، ص ٢٩٨؛ سليمان البستاني، *إلياذة هوميروس*: معرَّبة نظماً، "المقدِّمة"، ص ١٥٧؛ السيّد أحمد الهاشمي، *ميزان الذهب في صناعة شعر العرب*، ص ١٠٥؛ صفاء

إنّنا نظنّ أنّ هذه الأدلّة الثلاثة تكفي لكي تثبت عدم صحّة انتساب المتدارك إلى الأخفش فهـــو لم يزد بحراً على الخليل و لم يكن هذا الاستدراك فضلاً له خاصةً استدراك بحرٍ فاشل مثل المتدارك الّـــذي يُظّن قريب اليقين قد أهمله الخليل لعدم شواهد شعريّة.

وقد أدّت هذه الانتساب الخاطئ إلى استنتاجات خاطئة عند بعض الباحثين، نكتفي بذكر واحـــد منهم قائلاً: "بكثير من الاستسلام لسمعة الأخفش في علوم اللغة العربيـــة ودون أيّ تحفّـــظ، نســـب اختراع بحر المتدارك للأخفش دون اعتراض من أحد. وكان في هذه التسمية ما يُراد به الانتقاص مـــن علم الخليل والرفع من قيمة الأخفش، وإذا صحّ ما قيل إنّ الأخفش ادّعى دون استحياء أنّه يملك علماً أو سمع من علم سيبويه، فلا عجب أن يحاول، بإضافته إلى علم العَروض البحر السادس عشـــر، كـــي يبدو أعلم من الخليل".[1]

خلوصي، *فنّ التقطيع الشعري والقافية*، ص ١٩٧؛ عبّاس عجلان، *دراسات في موسيقا الشعر*: علم العَروض، ص ٥٩؛ عبد الحميد حمام، *معارضة العَروض*، ص ١؛ عبد الرحمن السيّد، *العَروض والقافية*: دراسة ونقد، ص ١٣٥؛ عبد العزيز عتيق، *علم العروض والقافية*، ص ١٢٧؛ عيسى علي العاكوب، *موسيقا الشعر العربي*، ص ١٦٩، ١٧١؛ غازي يموت، *بحور الشعر العربي*، ٢١١؛ محمّد أبوعلي، *علم العروض ومحاولات التجديد*، ص ١٩؛ محمّد خفاجي، *الشعر العربي أوزانه وقوافيه*، ص ٣١؛ محمّد حماسة عبداللطيف، *البناء العَروضي للقصيدة العربيّة*، ص ٩٥؛ محمّد العيّاشي، *نظريّة إيقاع الشعر العربي*، ص ١٨١؛ محمّد قاسم، *المرجع في علمَي العروض والقوافي*، ص ١١١؛ محمّد قناوي، *الكامل في العَروض والقوافي*، ص ١٧٥؛ محمّد هيثم غرّة، *المستشار في العَروض وموسيقا الشعر*، ص ١٧؛ محمود السمّان، *العَروض القديم*، ص ٢٤، ٧٥؛ محمود مصطفى، *أهدى سبيل إلى علمَي الخليل*: العَروض والقافية، ٦٨؛ مصطفى جمال الدين، *الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة*، ص ١٣٧؛ مصطفى حركات، *أوزان الشعر*، ص ١٥١؛ مصطفى الغلاييني، *الثريّا المُضيئة*، ص ٦٤؛ ممدوح حقّي، *العَروض الواضح*، ص ٥٩؛ نايف معروف، *الموجز الكافي في علوم البلاغة والعَروض*، ٢٦٥؛ نايف معروف وعمر الأسعد، *علم العَروض التطبيقي*، ص ١٧١؛ نور الدين صمّود، *تبسيط العَروض*، ص ٣٧؛ هاشم منّاع، *الشافي في العروض والقوافي*، ص ٢١٧؛ ونرى أنّ هذه النسبة الخاطئة وردت في الكتب المدرسيّة أيضاً، انظر: مهدي ناصرالدين وعادل الصبّاغ، *مبادئ قواعد اللغة والإملاء*: التعليم الأساسي للسنة التاسعة، ص ٢٥٤.

ومن الإيرانيّين: پَرْويز ناتِل خانلري، *وزنِ شعرِ فارسي*، ص ١٩٧؛ حسين مدرّسي، *فرهنگِ توصيفيِ اصطلاحاتِ عَروض*، ص ٥٦؛ حميد حَسَني، *موسيقيِ شعرِ نيما*، ص ٢٠؛ سِيرُوس شَميسا، *فرهنگِ عَروضـــي*، ص ١١٦؛ يحـــيى معروف، *العَروض العربي البسيط*، ص ٤٩.

ومن المســـتشرقين: جويار، *نظريّة جديدة في العَروض العربي*، ص ٢٠٨-٢٠٩؛ فـــان ديك الإميريكاني، *محـــيط الدائـــرة*، ص ١٠٣؛ Elwell- Satton, *The Persian meters*, p. 42.

١ ميشيل أديب *حكاية العَروض*: دراسة في أوزان الشعر ص ١٤.

ابن حمّاد الجوهري مستدرِك البحر المتدارك

ولكن يُطرَح هنا سؤال، فهو: من الّذي استدرك هذا البحر على البحور الخليليّة؟ أو بتعبير أدقّ، مَن الّذي اعترف بوجود هذا البحر ضمن البحور الخليليّة، فوضع له قواعد، وبيّن خصائصه؟

لقد ورد المتدارك في القرن الرابع/ العاشر في كتابين مهمّين: أحدهما الإقناع في العَروض، ولكن ذكره الصاحبُ بن عبّاد ببضعة أسطر وهو ينظر إليه وأوزانه نظرة ازدراء واستخفاف.[١] وثانيهما عَروض الورقة لابن حمّاد الجوهري؛ ونحن نظنّ أنّه هو الّذي اعترف بالمتدارك واستدركه على الخليل، ولنا حجّتان على هذا الرأي:

١- قد اهتمّ ابن رشيق القيرواني (١٠٦٤/٤٥٦) بآراء الجوهري أكثر من غيره وهو صرّح على هذا الاستدراك في قوله: "وجعل الجوهري هذه الأجناس اثني عشر باباً، على أنّ فيها المتدارك"، وأردف قائلاً: "سبعة منها مفردات، وخمسة مركَّبات، قال: فأوّلها المتقارب، ثمّ الهزج، والطويلُ بينهما مركَّب منهما؛ ثمّ بعد الهزج الرملُ، والمضارع بينهما؛ ثمّ بعد الرمل الرجزُ، والخفيف بينهما؛ ثمّ بعد الرجز المتداركُ، والبسيط بينهما؛ ثمّ بعد المتدارك المديدُ، مركَّبٌ منه [المتدارك] ومن الرمل؛ قال: ثمّ الوافر والكامل، لم يتركّب بينهما بحر لما فيهما من الفاصلة".[٢]

ثمّ صرّح أكثر من ذلك وشرح ما يقصده الجوهري بالمتدارك قائلاً: "والمتدارك الّذي ذكره الجوهري مقلوب من دائرة المتقارب، وذلك أنّ فعولن يخلفه فاعلن ويخبن فيصير فعِلن، وشعر عمرو الجني منه، وهو الّذي يسمّيه الناس اليوم الخبب".[٣]

٢- قد ذكر الجوهري هذا البحر باسم «المتدارك» فقط، فخصّص له فصلاً خاصّاً وشرح قواعده وذكر أوزانه وزحافاته،[٤] مثل ما فعل في البحور الأخرى. ويعتقد الجوهري أنّ مثمّن المتدارك وزن قديم، ومسدّسه محدث عنده، ويصرّح أنّ "الخليل لم يَعُدَّ المتدارك في البحور"،[٥] ولكن لا ينسبه إلى

---

١ الصاحب بن عبّاد *الإقناع* ص ٧٦.

٢ ابن رشيق *العمدة* ج ١ ص ١٣٦؛ وينطبق هذا الكلام تماماً على ما ورد عند الجوهري انظر: الجوهري *عَروض الورقة* ص ١١.

٣ ابن رشيق *العمدة* ج ١ ص ١٣٧.

٤ الجوهري *عَروض الورقة* ص ٦٨-٦٩.

٥ المرجع السابق ص ٦٨ وكذلك ص ١٢.

الأخفش إطلاقاً. وإثبات مثمّن المتدارك عنده يمكن أن يكون نتيجة اعتماده على شاذّ الشعر القديم.[١]

هناك أمر مهمّ فعلينا أن لا نغفله وهو أنّ الجوهري كان بحاجة ماسّة إلى البحر المتدارك في بناء فرضيّته الّتي تخالف فرضيّة الخليل العروضيّة، ونحن لا نرى مِن العَروضيّين القدامى مَن خالف الخليل كما خالفه الجوهري، وكذلك استدرك عليه أموراً شتّى، ومنها الأوزان الجديدة الّتي ذكرها الجوهري، لأنّه من أنصار توسُّع الأوزان العربيّة.

قد رفض الجوهري أن يكون جزء «مفعولاتُ» جزءاً صحيحاً، "لأنّه لو كان جزءاً صحيحاً لتركَّبَ من مفرده بحرٌ كما تَركَّبَ من سائر الأجزاء"،[٢] وفي رأيه «فاعلن» تفعيلة من ضمن التفعيلات العَروضيّة، لأنّ لها صلاحيّة لتركّب من مفردها بحرٌ وهذا البحر ليس إلاّ البحر المتدارك، كما كان بحاجة إلى البحر المتدارك في بناء بحرينِ مركّبين- على طريقته الخاصّة به- وهما البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) والمديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) بقوله هذا: "ثمَّ بعد الرجز المتداركُ، والبسيط بينهما ثمّ بعد المتدارك المديدُ، مركّب منه [المتدارك] ومن الرمل".[٣]

وإذا حذفنا المتدارك من فرضيّة الجوهري نقصتْ فرضيّتُه نقصاً فادحاً في إثبات بحرَي البسيط والمديد لحضور تفعيلة «فاعلن» في كلا البحرين.

وأخيراً في كلامنا حول استدراك الجوهري المتدارك على البحور الخليليّة لا نقصد أنّه هو الّذي وضع البحر وأوزانه، لأنّ مثمّن المتدارك على قول الجوهري كان موجوداً في الشعر القديم- ولو في أبيات قليلة- فلم يذكره الخليل وقد أهمله و «لم يعدَّه من البحور» ولم يذكره تلميذه أبو الحسن سعيد بن مسعدة المشهور بالأخفش الأوسط. بل ما نقصد من تدارك الجوهري هذا البحر هو أنّه أوّل عالم عَروضيّ اعترف به بين معاصريه، وأقبل عليه وأدرجه ضمن البحور الخمسة عشر الخليليّة وسمّاه باسم «المتدارك» وخصّص له باباً مستقلاً وشرح قواعده وأوزانه شرحاً وافياً.

وكانت هذه المحاولات كلّها من أجل حاجته إلى المتدارك في بناء فرضيّته الخاصّة به، فهل يسمح لنا بأن نسمّي هذا الاعتراف به من قبل اسماعيل بن حمّاد الجوهري استدراكاً أو تداركاً في البحر المتدارك؟

الخاتمة

١ لا يذكر الجوهري أيّ وزن من أوزان المتدارك المثمَّن قديم كأنّه يقصد الأوزان المثمَّنة كلّها.

٢ الجوهري *عَروض الورقة* ص ١١.

٣ الجوهري *عَروض الورقة* ص ١١.

نستخلص ما ورد في المقال حول استدراك المتدارك على البحور الخليليّة على ما يلي:

أ- لم يستدرك الأخفش البحر المتدارك على البحور الخليليّة رغم شهرة انتسابه إليه، للأسباب التالية:

- لا يؤيّد كتابا الأخفش في العروض والقافية هذا الاستدراك، إذ لم يرد المتدارك في هذين الكتابين.
- لم ينسب العروضيّون في آثارهم البحر المتدارك إلى الأخفش أبداً، منذ تأسيس علم العروض إلى القرن السادس الهجري.
- ترفض دراسة المتدارك دراسةً بنيويّة إلى جانب الدراسة التاريخيّة أن يكون الأخفش قد استدركه على الخليل.

ب- في رأينا ابن حمّاد الجوهري هو الّذي استدرك المتدارك على البحور الخليليّة، وأدلّتنا على هذا الرأي هي:

- الجوهري أوّل عروضيٍّ لقّب هذا البحر بالمتدارك وخصّص له باباً في كتابه عروض الورقة وشرح علله وزحافاته.
- كان الجوهري يحتاج إلى بحر مكوَّن من تكرار «فاعلن» في فرضيّته العروضيّة الّتي تختلف عن منهج الخليل في استخراج البحور الشعريّة، إذ إنّ فرضيّته لا تكتمل بدون المتدارك.

نجد إشارات إلى استدراك الجوهري المتدارك في كتاب العُمدة لابن رشيق القيرواني الّذي كان يرجّح منهج الجوهري في العروض على المناهج الأخرى.

المصادر والمراجع

١- ابن جنّي أبو الفتح عثمان *الخصائص* تحقيق محمّد علي النجّار ط٢ القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة ١٣٧١/١٩٥٢، ١٣٧٤/١٩٥٥، ١٣٧٦/١٩٥٦، ثلاثة أجزاء.

٢- .... *كتاب العَروض* تحقيق حسن شاذلي فرهود ط١ بيروت: مطابع دار القلم ١٣٩٢/١٩٧٢.

٣- ابن خلّكان أبو العبّاس شمس الدين أحمد بن محمّد بن أبي بكر *وَفَيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان* تحقيق عبّاس إحسان بيروت: دار الثقافة ثمانية أجزاء.

٤- ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* حقّقه وفصله وعلّق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ط٣ القاهرة: مطبعة السعادة، ١٣٨٣/١٩٦٣.

٥- ابن السرّاج الشنتريني أبوبكر محمّد *المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي* تحقيق محمّد رضوان الداية ط١ بيروت: دار الأنوار ١٣٨٨/١٩٦٨.

٦- ابن عبد ربّه أبو عمر أحمد بن محمد *العقد الفريد* شرحه وضبطه وصحّحه وعنون موضوعاته ورتّب فهارسه أحمد أمين أحمد الزين إبراهيم الابياري القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٥/١٩٦٥ الجزء الخامس.

٧- ابن القطّاع أبوالقاسم علي بن جعفر *البارع في علم العَروض* قدّم له ودرسه وحقّقه وعلّق عليه وصنع فهارسه أحمد محمّد عبد الدايم مكّة المكرّمة: المكتبة الفيصليّة ١٤٠٥/١٩٨٥.

٨- أبو الحسن العَروضي أحمد بن محمّد *الجامع في العَروض والقوافي* حقّقه وقدّم له زهير غازي زاهد وهلال ناجي ط١ بيروت: دار الجيل، ١٤١٦/١٩٩٦.

٩- أبو ديب كمال *في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي: نحو بديل جذري لعَروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن* ط١ بيروت: دار العلم للملايين ١٩٧٤.

١٠- أبو علي محمّد توفيق *علم العروض ومحاولات التجديد* ط٢ بيروت: دار النفائس ١٤٢١/٢٠٠١.

١١- الأخفش أبو الحسن سعيد بن مسعدة *كتاب العَروض* تحقيق وتعليق وتقديم أحمد محمّد عبد الدايم عبد اللّه مكّة المعابدة: المكتبة الفيصليّة ١٤٠٥/١٩٨٥.

١٢- .... *كتاب القوافي* تحقيق عزّة حسن دمشق: وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي مطبوعات مديريّة إحياء التراث القديم ١٣٩٠/١٩٧٠.

١٣- أديب ميشيل *حكاية العَروض* دراسة في أوزان الشعر دمشق: منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٩.

١٤- الإسْنَويجمال الدين عبد الرحيم *نهاية الراغب في شرح عَروض ابن الحاجب* تحقيق شعبان صلاح ط١ بيروت: دار الجيل ١٤١٠/١٩٨٩.

١٥- الأنصاري زكريّا *كتاب فتح ربّ البرّية بشرح قصيدة الخزرجيّة* [في هامش *العيون الغامزة على خبايا الرامزة* لبدر الدين أبي عبد الله بن أبي بكر المخزومي الدماميني] القاهرة: المطبعة الميمنيّة ١٣٢٤ هـ.

١٦- أنيس إبراهيم *موسيقى الشعر* ط٤ القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة ١٩٧٢.

١٧- البستاني سليمان *إلياذة هوميروس: معرَّبة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي*، القاهرة: مطبعة

الهلال ١٩٠٤.

١٨- جمال الدين مصطفى *الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة* النجف الأشرف: مطبعة النعمان ١٩٧٠/١٣٩٠.

١٩- الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حمّاد *عَروض الورقة* تحقيق محمّد العلَمي ط١ الدار البيضاء المغرب: دار الثقافة ١٩٨٤.

٢٠- جويار ستانسلاس (M. Stansilas Guyard) *نظرة جديدة في العَروض العربي* ترجمة منجي الكعبي ومراجعة وتعليق عبد الحميد الدواخلي القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٦.

٢١- حازم القرطاجنّي أبو الحسن حازم بن محمّد *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* تقديم وتحقيق محمّد الحبيب بن الخوجة ط٢ بيروت: دار الغرب الإسلامي ١٩٨١.

٢٢- حركات مصطفى *أوزان الشعر* بيروت صيدا: المكتبة العصريّة ٢٠٠٢/١٤٢٢.

٢٣- حقّي ممدوح *العَروض الواضح*: للمدّرسين والطلاّب في المدارس الثانوية والعالية ط٢ القاهرة: دار اليقظة العربيّة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٤.

٢٤- حمام عبد الحميد *معارضة العَروض* ط١ عمّان: منشورات وزارة الثقافة ١٩٩١.

٢٥- الحنفي جلال *العَروض*: تهذيبه وإعادة تدوينيه ط٢ بغداد: مطبعة الإرشاد ١٩٨٥/١٤٠٥.

٢٦- الخطيب التبريزي أبو زكريّا يحيى بن علي *كتاب الكافي في العَروض والقوافي* تحقيق الحسّاني حسن عبدالله القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

٢٧- خفاجي محمّد عبد المنعم *الشعر العربي أوزانه وقوافيه* ط١ القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى حلبي وأولاده ١٩٤٨/١٣٦٧.

٢٨- خلوصي صفاء *فنّ التقطيع الشعري والقافية* ط٣ بيروت: مطابع دار الكتب ١٩٦٦.

٢٩- الدماميني بدر الدين أبو عبد الله بن أبي بكر المخزومي *العيون الغامزة على خبايا الرامزة* القاهرة: المطبعة الميمنيّة ١٣٢٤ هـ.

٣٠- الدمنهوري محمّد *الحاشية الكبرى أو الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العَروض والقوافي* القاهرة: المطبعة الميمنيّة ١٣٠٧.

٣١- الراضي عبد الحميد *شرح تحفة الخليل في العَروض والقافية* بغداد: مطبعة العاني ١٩٦٨/١٣٨٨.

٣٢- الرَّبَعي النّحوي أبو الحسن علي بن عيسى *العَروض* تحقيق محمد أبوالفضل بدران ط١

بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة ١٤٢٠/٢٠٠٠.

٣٣- رجائي آغا القلعة أحمد *أوزان الأشعار*: مقاربة جديدة في علم العَروض دمشق: مؤسّسة الصالحاني ١٩٩٦.

٣٤- الزمخشري أبوالقاسم محمود جار الله *القسطاس في علم العَروض* تحقيق فخر الدين قباوة ط٢ بيروت: مكتبة المعارف ١٤١٠/١٩٨٩.

٣٥- السكّاكي أبو يعقوب يوسف بن محمّد *مفتاح العلوم* حقّقه وقدّم له وفهرسه عبدالحميد هنداوي ط١ بيروت: دار الكتاب العلمية ٢٠٠٠.

٣٦- السمّان محمود علي *العَروض القديم*: أوزان الشعر العربي وقوافيه ط٢ القاهرة: دار المعارف ١٩٨٦.

٣٧- السيّد عبد الرحمن *العَروض والقافية*: دراسة ونقد ط١ القاهرة: مطبعة قاصد خير.

٣٨- السيرافي أبو سعيد الحسن بن عبد اللّه بن المرزبان *أخبار النحويّين البصريّين* تحقيق وشرح محمّد عبد المنعم الخفاجي ط١ بيروت: دار الجيل ١٤٢٤/ ٢٠٠٤.

٣٩- الشريف السبتي محمّد بن أحمد الحسني *شرح الخزرجيّة في علمَي العَروض والقوافي* (مخطوط) مكتبة الجامعة الأميريكيّة في بيروت.

٤٠- الصاحب بن عبّاد أبوالقاسم إسماعيل *الإقناع في العَروض وتخريج القوافي* تحقيق محمّد حسين آل ياسين ط١ بغداد: مطبعة المعارف ١٣٧٩/١٩٦٠.

٤١- صمّود نور الدين *تبسيط العَروض* تونس: الدار التونسيّة للنشر ١٩٦٩.

٤٢- الطيّب عبدالله *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها* ط٢ بيروت: دار الفكر ١٩٧٠.

٤٣- العاكوب عيسى علي *موسيقا الشعر العربي*: عرض وافٍ ومبسَّط لمباحث علمَي العَروض والقوافي وفنون النظم المستحدثة ط٢ بيروت دمشق: دار الفكر المعاصر ٢٠٠٠.

٤٤- عبداللطيف محمّد حماسة *البناء العَروضي للقصيدة العربيّة* ط١ بيروت القاهرة: دار الشروق ١٤٢٠/١٩٩٩.

٤٥- عتيق عبد العزيز *علم العروض والقافية* بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر ١٩٧٤.

٤٦- عجلان عبّاس *دراسات في موسيقا الشعر*: علم العَروض إسكندريّة: دار المعرفة الجامعيّة ١٩٨٩.

٤٧- العلَمي محمّد *العَروض والقافية*: دراسة في التأسيس والاستدراك ط١ الدارالبيضاء المغرب: دار

الثقافة ١٤٠٤/ ١٩٨٣.

٤٨- العيّاشي محمّد *نظريّة إيقاع الشعر العربي* تونس: المطبعة العصريّة ١٩٧٦.

٤٩- غرّة محمّد هيثم *المستشار في العَروض وموسيقا الشعر* ط١ بيروت دمشق: دار ابن كثير دار الكلم الطيّب ١٤١٥/١٩٩٥.

٥٠- الغلاييني مصطفى سليم *الثريّا المُضيئة في الدروس العَروضيّة* ط٢ بيروت صيدا: المكتبة العصريّة ١٩٢٠.

٥١- فان ديك الأمريكاني كرنيليوس *كتاب محيط الدائرة في علمَي العَروض والقافية* بيروت: المطبعة الأميركانية ١٨٥٧.

٥٢- قاسم محمّد أحمد *المرجع في علمَي العروض والقوافي* ط١ طرابلس لبنان: جروس برس ٢٠٠٢.

٥٣- القفطي، جمال الدين أبوالحسن علي بن يوسف *إنباه الرواة على أنباه النّحاة* تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط١ القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة ١٣٦٩/١٩٥٠.

٥٤- قناوي محمّد *الكامل في العَروض والقوافي* القاهرة: مكتبة الجامعة الأزهريّة.

٥٥- المحلّي محمّد بن علي *شفاء الغليل في علم الخليل* حقّقه وقدّم له وعلّق عليه شعبان صلاح ط١ بيروت: دار الجيل ١٤١١/١٩٩١.

٥٦- المختار عبد الصاحب *دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي* تونس: دارة الثقافة ١٩٨٥.

٥٧- مختون بدوي *علم العَروض* تونس: دار المعارف للطباعة والنشر.

٥٨- مصطفى محمود *أهدى سبيل إلى علمي الخليل*: العَروض والقافية ط١ بيروت: دار الفكر العربي ١٩٩٧.

٥٩- معروف نايف *الموجز الكافي في علوم البلاغة والعَروض* بيروت: دار بيروت المحروسة ١٩٩٣.

٦٠- معروف نايف الأسعد عمر *علم العَروض التطبيقي* ط١ بيروت: دار النفائس ١٤٠٧/١٩٨٧.

٦١- معروف يحيى *العَروض العربي البسيط*: أسهل الطرق لتعلّم العَروض والقافية ط١ طهران: سازمان مطالعه وتدوين كتب علوم انسانى دانشگاه ها(سمت) ١٣٧٨ هـ. ش.

٦٢- منّاع هاشم صالح *الشافي في العروض والقوافي* ط٤ بيروت: دار الفكر العربي

١٤٢٤/٢٠٠٣.

٦٣- ناصرالدين مهدي الصبّاغ عادل *مبادئ قواعد اللغة والإملاء*: التعليم الأساسي للسنة التاسعة طرابلس لبنان: دار الشمال.

٦٤- نورالدين حسن *الشعريّة وقانون الشعر* ط١ بيروت: دار العلوم العربيّة ٢٠٠١.

٦٥- الهاشمي السيّد أحمد *ميزان الذهب في صناعة شعر العرب* شرح وتحقيق سعيد محمـود عقيّـل ط١ بيروت: دار الجليل ١٤٢٦/٢٠٠٥.

٦٦- يعقوب إميل بديع *المعجم المفصّل في علم العَروض والقافية وفنون الشعر* ط١ بـيروت: دار الكتب العلميّة ١٤١١/١٩٩١.

٦٧- يموت غازي *بحور الشعر العربي*: عَروض الخليل ط٢ بيروت: دار الفكر اللبناني ١٩٩٢.

المصادر والمراجع الفارسيّة والإنكليزيّة

١- حَسَنی حميد *موسيقیِ شعرِ نيما* تحقيقی در اوزان وقالبهایِ شعریِ نيمايوشـيج چـاپِ اوّل تهران: کتاب زمان ١٣٧١ هـ. ش.

٢- شمس قيس شمس الدين محمّد قيس الرازی *المعجم فی معايير اشعار العجم* تصحيح محمد بـن عبد الوهّاب قزوينی وتصحيح مجدّد مدرّس رضوی چاپ سوم تهران: کتابفروشی زوّار ١٣٦٠ هـ. ش.

٣- شميسا سيروس *فرهنگِ عَروضی* چاپ سوم تهران: انتشاراتِ فردوس ١٣٧٥ هـ. ش.

٤- طوسی خواجه نصير الدين *معيار الأشعار* چاپِ دوم [به انضمام *شعر وشـاعری در آثـارِ خواجه نصيرالدين طوسی* جمع وتنقيح معظّمه اقبالی] تهران: سـازمان چـاپ وانتشـارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی ١٣٧٠ هـ. ش.

٥- مدرّسی حسين *فرهنگِ توصيفیِ اصطلاحاتِ عَروض* چاپِ اوّل تهران- مشهد: سـازمانِ مطالعه وتدوينِ کتبِ علوم انسانی دانشگاهها (سمت) بنيادِ پژوهشهایِ اسلامی ١٣٨٠ هـ. ش.

٦- ناتل خانلری پرويز *وزنِ شعرِ فارسی* چاپ ششم تهران: انتشارات توس ١٣٧٣ هـ. ش.

74- Cheneb , M. Ben, "Mutadārik", in *Encyclopaedia of Islam*, new edition, Leiden\ London: Brill\ Luzac, 1993, volume VII, p.

759.

75- Elwell- Sutton, Laurence Paul, *The Persian metres*, first edition, Cambridge: Cambridge university press, 1976.

76- Weil, Gotthold, "ʿArūd. I", in *Encyclopaedia of Islam*, new edition, Leiden\ London: Brill\ Luzac, 1960, volume I, pp. 667-677.

دور القرينة في دلالة صيغة الحدث في العربيّة

الدكتور إبراهيم محمّد البب*

الملخّص

يعالج هذا البحث قضيّة القرينة ودورها الإيضاحيّ في الوقوف على دلالة الحدث وتحديدها في العربيّة. وذلك من خلال تتبّع الدّلالات المبنيّة على القرائن بأنواعها (لفظيّة أو معنويّة سياقيّة)؛ تلك الّتي يحكم من خلالها على صيغ الحدث في العربيّة دلاليّاً. سواءٌ أكانت هذه الأحداث أفعالاً بأزمنتها الثّلاثة (الماضي، والمضارع، والأمر) أم كانت صيغاً للمشتقّات العربيّة. ويبيّن انطلاقاً من هذه القرائن أنّ الدّلالات تبنى عليها، لا على ما حدّده علماء العربيّة ؛ الّذين أسّسوا لكلّ صيغة دلالة مسبقة تكاد تكون جامدة. فالأفعال بأزمنتها والمشتقّات بأنواعها تختلف دلالاتها المبنيّة على صيغها الشّكليّة. فقد تأتي دلالة صيغة الحدث مغايرة اعتماداً على القرائن المصاحبة للتّراكيب الّتي استُخدمت فيها. فصيغة الماضي قد تدلّ على الحاضر أو المستقبل. وصيغة المضارع والأمر قد تردان لغير ذلك. واسم الفاعل قد يرد دالاًّ على غير الحال أو الاستقبال، واسم المفعول قد يرد لغير من وقع عليه الحدث... ومحور ذلك كلّه القرائن الّتي تصاحب الاستخدام اللغويّ.

كلمات مفتاحيّة: دور القرينة، القرائن، الصّيغة، الحدث.

المقدّمة

لقد أفرد النّحاة العرب لدراسة الحدث في العربيّة -سواء أكان هذا الحدث فعلاً أم اشتقاقاً- أبواباً شتّى في كتبهم ومؤلّفاهم. لأنّهم كانوا يميلون إلى أنّ الحدث أصل التّعبير عن التّصرّفات والأفعال والحركات. وربّما اعتقدوا أن لا حياة من دون حدثٍ يرتبط في معظم أشكاله بزمان محدّد. والحدث عندهم نوعان: أفعال تحدّدها صيغ صرفيّة ثابتة، مصنّفة في أزمنة محدّدة بناء على لحظة التّكلّم. ومشتقّات مأخوذة من تلك الأفعال بناءً على قوانين وصيغٍ محدّدة تدلّ دلالاتٍ ثابتةً حيناً، ومتغيّرة أحياناً أخرى. ولكنّ هذه الضّوابط الدّلاليّة قد تتغيّر بناءً على قرائن لفظيّة أو معنويّة أو تبدّلية (سياقيّة، مقاميّة، حاليّة...). وهذا ما جعلهم يبحثون عن انفتاح

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ٨٩/٤/١٥ تاريخ القبول: ٨٩/٨/١٠

دلاليّ من نوع خاصّ، وجدوه ملائماً أو ضروريّاً في هذه اللغة الّتي تحمل من الدّلالات ما لا يحصى من التّعدّد والتّنوّع والغنى. فأخذوا يعبّرون عن دلالة الصّيغ الصّرفية للماضي أو المضارع أو الأمر بدلالات تختلف عمّا رُسِمَ لها، أو حُدِّدَ بناءً على الصّيغة. ووجدوا أنّ صيغة الماضي –مثلاً- قد تدلّ على الحال أو الاستقبال. وأنّ اسم الفاعل قد يدلّ على المفعوليّة، وأنّ اسم المفعول قد يدلّ على الحال أو الاستقبال. وعمادهم في ذلك كلّه القرائن المصاحبة للسّياق.

وبناء على ذلك فإنّ البحث يتوخّى الوقوف على مسألتين رئيستين: أولاهما دور القرينة في دلالة صيغ الفعل الثّلاثيّ المجرّد (فَعلَ، يَفعْلُ، افعلْ)على الزّمان. وثانيهما دور القرينة في دلالة الأسماء المشتقّة (اسم الفاعل، والمفعول، والصّفة المشبّهة، والتّفضيل، والزّمان والمكان). وهذه القرينّة قد تكون لفظيّة، وقد تكون غير ذلك. ويصعب التّفريق بينها في بعض المواضع. لأنّ الدّلالة قد تعتمد على قرينة واحدة بعينها حيناً، وقد تعتمد على قرائن متداخلة أحياناً كثيرة.

الهدف من البحث: يهدف البحث إلى الوقوف على القرائن المصاحبة لصيغ الحدث في الجملة العربيّة، وبيان دورها في تحديد الدّلالة وتنوّعها وتشعّبها، ورصد ما وقف عليه النّحاة منها تلميحاً أحياناً وتصريحاً أحياناً أخرى، وتتبّع هذه القرائن في التّراث النّحويّ، ثمّ تصنيفها تصنيفاً مبنيّاً على الصّيغ الاشتقاقيّة وغير الاشتقاقيّة. فقد تتنوّع الدّلالة وتتعدّد تبعاً لما يصاحب الجملة من لواصق سابقة أو لاحقة، وقد يتغيّر المعنى من صيغة إلى أخرى، أو بناءً على سياق الحال أو المقام أو غير ذلك.

منهج البحث: يقوم البحث في معظمه على المنهج الوصفيّ الّذي يعتمد على قراءة الظّاهرة ورصدها وتتبُّعها ثمّ وصفها وصفاً دقيقاً. ليتمَّ بعد ذلك تصنيفها تصنيفاً يخدم الغرض المرجوّ. وقد ينحرف المنهج عن ذلك إلى التّحليل والتّأويل وبيان الرّأي وفق معطيات الجزئيّات البحثيّة للمادّة المدروسة. سواء أكان ذلك على مستوى الأفعال بأزمنة الصّيغ الثّلاث أم على مستوى صيغ المشتقّات.

أوّلاً: دور القرينة في دلالة صيغ الفعل الثّلاثيّ المجرّد على الزّمان:

استعمل النـّحاة الصّيغ الثّلاث: فَعَلَ، ويَفعلُ، وافعَلْ للدّلالة على الأزمنة التي يجري فيها الفعل أو الحدث، وهي الماضي، والحاضر، والمستقبل. والفعل عندهم " أمثلة أُخِذت من لفظ أحداث الأسماء، وبُنِيت لما مضى، ولما يكون و لم يقع، وما هو كائن لم ينقطع"[١] أي أبنية مشتقّة من المصادر ؛ تدلّ

١ *الكتاب لسيبويه* ج ١ ص ١٢.

على حدث جرى في أحد الأزمنة الثّلاثة، وذلك لأنّ الأزمنة حركات الفلك، فمنها حركة مضت، ومنها حركة لم تأت بعد، ومنها حركة تفصل بين الماضية والآتية[١]. وقد أطلق النـّحاة على هذه الصيغ: الماضي، والمضارع، والأمر. بناء على دلالتها على الحدث والزّمن من جهة، ومشابهتها للأسماء من جهة أخرى.

وربّما لم يبن قسم كبير من النّحاة تقسيمهم للفعل وفق استقراء شامل لاستعمالاته و لم يتقصّوا دلالاته، لأنهم لم يتّخذوا في دراسة النـّحو منهجاً لغويّاً، فأبنية الأفعال لا تلازم زمناً بعينه لا تدلّ إلاّ عليه، لأنّ لها استعمالات متنوّعة تدلّ عليها صيغ مختلفة. والاستقراء اللّغويّ يدلّ على أنّ العربيّ لم يكتف بالصّيغ التي أوردها النـّحاة للدّلالة على الأزمنة المختلفة، فالزّمن ليس قاصراً على الصّيغ الثّلاث الماضي والمضارع والأمر، بل إنّ الماضي قد يدلّ على التّجدّد أو الاستقبال[٢]؛ كقوله تعالى:{ كلّما جاءَ أُمّةً رسولُها كذّبوه} المؤمنون ٤٤. وقوله تعالى:{ كلّما نَضِجَتْ جُلودُهم بدّلناهم جُلوداً غيرَها} النّساء ٥٦. وقد يدلّ المضارع على الثّبوت أو المضيّ ؛ والأمر على المضيّ أو الاستمرار. وكلّ ذلك تحدّده القرائن المتضافرة الّتي تساهم في تشكّل الدّلالة وتكوينها أو تحديدها.

وسوف نقف على دلالة صيغ الفعل المجرّد في العربيّة اعتماداً على قرائن لفظيّة تكون بالسّوابق واللّواحق أو معنويّة مستفادة من سياق الحال أو الجملة أو المقام. وذلك كما يأتي:

١ - دلالة صيغة الماضي

جعل النـّحاة صيغة (فَعَل) للدّلالة على الزّمن الماضي يقول سيبويه: " أمّا بناء ما مضى فـذَهَبَ، وسَمِعَ، ومَكُثَ، وحُمِدَ"[٣] ونلاحظ أنّ سيبويه يذكر جميع الصّيغ الصّرفيـّة التي يرد عليها الفعل الماضي في العربيّة من فتح عين الفعل وكسرها وضمّها إضافة إلى صيغة البناء لما لم يُسمَّ فاعلُه. ويقول الزّجّاجيّ: "الماضي ما حَسُنَ فيه أمسِ، وهو مبنيٌّ على الفتح أبداً، نحو: قامَ وقعدَ وانطلقَ، وما أشبه ذلك"[٤] ويرى ابن جنّي أنّ المبنيّ على الفتح من الأفعال جميع أمثلة الماضي[٥]. والماضي عند ابن يعيش "ما

---

١ انظر: *ابن يعيش شرح المفصل* ج ٧ ص ٤ .

٢ انظر: كمال البدري *الزمن في النحو العربي* ص ١٢٧.

٣ *الكتاب لسيبويه* ج ١ ص ١٢.

٤ الزجاجي *الجمل في النحو* ص ٧.

٥ انظر: ابن جني *اللمع في العربية* ص ٨٨.

عَدِمَ بعد وجوده، فيقعُ الإخبارُ عنه في زمان بعد زمان وجوده "[١]. وهو عند ابن الحاجب:" كلّ فعل دلّ على زمان قبل زمانك"[٢] أمّا ابن هشام، فيكتفي بذكر علامة الفعل الماضي وهي قبول تاء التّأنيث دون أن يعرّفه. يقول: "أنواع الفعل ثلاثة: ماض، وأمر، ومضارع. ولكلّ منها علامة تدلّ عليه. فعلامة الماضي تاء التّأنيث السّاكنة كقامت وقعدت.."[٣]

ويُلاحَظ من هذه التّعاريف أنّ النـّحاة اعتمدوا قرينتين لفظيـّتين رئيستين في تعريف الفعل الماضي، هما قرينة الصّيغة (فعلَ) الدّالّة على الزّمن الماضي، وقرينة البناء (الفتحة) وما يتبع الصّيغة من لواحق، كتاء التّأنيث وأمس. كما نلاحظ أنّ معظم النـّحاة لم يفرّقوا في تعاريفهم بين ماضٍ بعيد أو قريب، بل ذكروا قرائن مطلقة أو عامّة تخصّ جميع أزمنة الماضي، ولم يهتم أغلبهم بوجود قرائن لفظيـّة من السّوابق واللّواحق تشير إلى الدّلالة الحقيقيـّة للفعل الماضي، ومن هذه القرائن والدّلالات:

١- الدّلالة على وقوع الحدث في الزّمن الماضي المطلق، وهو الغالب على استعمال صيغة (فَعَلَ)، نحو: ضرب زيدٌ عمراً، فالضّرب حدث جرى في الزّمن الماضي، ولكنـّه لا يحدّد بدقّة. قال تعالى حكاية عن النـّبيّ موسى والخضر(ع): {فوَجَدا عَبْداً من عِبادِنا آتيناهُ رحمةً من عِندِنا وعَلَّمناه من لَدُنَّا عِلْماً}الكهف٦٥. وقوله تعالى حكاية عن السّيّدة مريم (ع): {فَأَجاءَها المَخاضُ إلى جِذْعِ النـَّخلَةِ قالَتْ يا ليتني مِتُّ قبلَ هذا} مريم ٢٣. فقد وقعت هذه الأحداث في أزمنة مختلفة من الماضي، ولا يُعرَف قربها أو بعدها إلاّ بمعرفة زمان أصحابها في التاريخ القريب أو البعيد.

٢- استمرار وجود الحدث منذ وقوعه في الزّمن الماضي، نحو: طلعَت الشّمسُ، أصدرَ القاضي حكمه، قالَ المؤرّخون...[٤]

٣- وقوع الحدث في الزّمن الحاضر، وذلك إذا اقترن الفعل الماضي بقرينة لفظيّة حاليـّة ، نحو قوله تعالى: {الآنَ جئتَ بالحقِّ}البقرة ٧١. وقوله تعالى:{الآنَ حَصْحَصَ الحقُّ}يوسف ٥١. وقوله تعالى:{اليومَ أكملْتُ لكم دينَكم وأتْمَمْتُ عليكم نعمَتي ورَضِيتُ لكم الإسلامَ دِيناً} المائدة٣ وهذا يدلّ على أنّ الزّمن لم يُفهَم من الصّيغة، بل من السّياق والقرينة[٥]

١ ابن يعيش شرح *المفصّل* ج ٧ ص ٤.

٢ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ٢ ص ٢٢٤.

٣ ابن هشام شرح *شذور الذهب* ص ٤٢، وانظر له: شرح *قطر الندى* ص ١٠٣ .

٤ انظر: عصام نور الدين *الفعل والزمن* ص ٥٤ — ٥٥.

٥ انظر: كمال البدري *الزمن في النحو العربي* ص ١١٠ .

٤- انقطاع الحدث في الزّمن الماضي، وغالباً ما يأتي الفعل الماضي هنا (كان)، نحو قوله تعالى:{قَدْ كانَ فريقٌ منهم يَسمعونَ كلامَ اللهِ ثمّ يُحرِّفونَه} البقرة ٧٥.وقوله تعالى:{كلُّ الطَّعامِ كانَ حِلًّا لبني إسرائيلَ إلاّ ما حرَّمَ إسرائيلُ على نفسه}آل عمران ٩٣.

٥- الدّلالة على المستقبل، وذلك إذا دلّ الماضي على الدّعاء، نحو قوله تعالى:{ رَضِيَ اللهُ عنهُم ورَضُوا عنه}المائدة ١١٩ ، وقولنا: رحِمَه اللهُ وغفرَ له. ويدلّ على الزّمان المستقبل بقرينة لفظيــّة، نحو قوله تعالى: {فَوَقاهم اللهُ شرَّ ذلك اليومِ ولقّاهم نَضْرَةً وسُروراً}الإنسان ١١. فقوله: "ذلك اليوم " صرفت زمن الفعل للمستقبل. وقد تكون القرينة حاليــّة منصرفة للمستقبل، نحو قوله تعالى:{ونُفِـــخَ في الصُّوْرِ فصَعِقَ مَن في السَّماواتِ ومَن في الأرضِ}الزّمر ٦٨. وقوله تعالى:{وفُتِحتِ السَّماءُ فكانت أبواباً* وسُيِّرتِ الجبالُ فكانت سراباً}النّبأ ١٩، وقد جاء الفعل بصيغة الماضي، لأنه واقع لا محالة فجعل بمترلة الماضي المتحقّق. ويأتي (فعل) للدّلالة على المستقبل، مع الظّرف الشّرطيّ (إذا)، نحو قوله تعالى:{إذا جاءَ نصرُ اللهِ والفَتْحُ}النّصر١، وقوله تعالى:{إذا الشَّمسُ كُوِّرت * وإذا النــُّجومُ انكدرَت}التّكوير ١-٢ . وقد تكون القرينة اللّفظيــّة دالّة على وعد أو وعيد فتفيد المستقبل، نحو قوله تعالى:{وسِيقَ الّذين كفروا إلى جهنَّمَ زُمَراً}الزّمر ٧١. وقوله تعالى:{وسِيقَ الّذين اتَّقَوا ربَّهم إلى الجنَّةِ زُمَراً}الزّمر ٧٣. وقوله تعالى:{ إنْ نّشأْ نُنزِّلْ عليهِم من السَّماءِ آيةً فظلَّت أعناقُهم لها خاضعين}الشّعراء ٤ ، فظلّت هنا بمعنى" تظلّ " أي: تدوم، وقد جاءت صيغة الماضي هنا دالّة على الحال بقرينة (إن) الشّرطيــّة.

٦- ويأتي بناء (فعل) بعد (قد) دلالة على تحقّق الفعل أو توقّعه، نحو قوله تعالى:{قد سمِعَ اللهُ قولَ التي تُجادلُك في زوجِها وتشتكي إلى اللهِ واللهُ يسمعُ تحاوُرَكما} المجادلة ١، يقول الزّمخشريّ: " إذا قلت: ما معنى قد في قوله قد سمع؟ قلت: معناه التّوقّع، لأنّ رسول الله (ص) والمجادِلة كانا يتوقّعان أن يسمع الله تعالى مجادلتها وشكواها ويترل في ذلك ما يفرج عنها "[١]، ويقول سيبويه " ولَمّا يفعلْ وقَدْ فَعَلَ إنّما هما لقومٍ ينتظرون شيئاً "[٢] ". وعن الخليل: " يُقال قد فعل لقوم ينتظرون الخبر، ومنه قول المؤذّن: قد قامت الصّلاة، لأنّ الجماعة منتظرون لذلك... و عبارة ابن مالك في ذلك حسنة، فإنه قال: إنها تدخل على ماض متوقَّع، و لم يقل إنها تفيد التّوقُّع.وهذا هو الحقّ "[٣]. ولا تأتي (قد فعل) للدّلالة

١ زمخشري *الكشاف* ج ۴ ص ٧٠.

٢ *الكتاب لسيبويه* ج ٣ ص ١۴ – ١٥.

٣ ابن هشام مغني *اللبيب* ص ٢٢٨.

على التَّوقُّع دائماً، فقد يكون سياق الحال دالاًّ على غير ذلك. يقول الزّمخشريّ في قوله تعالى:{قَدْ أفلَحَ المؤمنونَ}المؤمنون ١ "إنّ (قد) نقيضة (لمّا) فهي تثبت المتوقَّع، ولمّا تنفيه. ولا شكّ في أنّ المؤمنين كانوا متوقّعين لمثل هذه البشارة وهي الإخبار بثبات الفلاح لهم، فخُوطبوا بما دلّ على ثبات ما توقّعوه "[١]

ويلخّص ابن هشام دلالة قد مع الماضي بأنها تفيد التّقريب، أي أنّ (قد فعل) تُستعمَل لتقريب الماضي من الحال، تقول: قامَ زيدٌ، فيحتمل الماضي القريب والماضي البعيد، فإذا قلت: قد قامَ اختصّ بالقريب، وإنّ شرط دخولها كون الفعل متوقَّعاً، فتدخل على فعل ماض متوقَّع لتقريبه من الحال[٢]

ويرى المراديّ أنّ (قد فعل) تدلّ على معنى التّحقيق، أي تحقّق وتأكيد حدوث الفعل[٣]، كقوله تعالى:{قد أفلَحَ المؤمنون}المؤمنون١. وقوله تعالى: {قد أفلَحَ مَن زكَّاها} الشّمس ٩.

٧- وتأتي هل منقطعة بمعنى قد، فتفيد التّقريب والتّوقّع، كقوله تعالى: {قالَ هل عَسيتُم إنْ كُتِبَ عليكُم القِتالُ ألاّ تُقاتلوا قالُوا وما لنا ألاّ نقاتلَ في سبيلِ اللهِ وقد أُخرِجنا من ديارِنا وأبنائِنا }البقرة ٢٤٦، قال الزّمخشريّ: "والمعنى: هل قاربتُم ألاّ تقاتلوا، يعني هل الأمرُ كما أتوقّعه أنكم لا تقاتلون. أراد أن يقول: عسيتم ألاّ تقاتلوا بمعنى أتوقّع جبنكم عن القتال، فأدخل (هل) مستفهماً عمّا هو متوقَّع عنده ومظنونٌ، وأراد بالاستفهام التّقرير وتثبيت أنّ المتوقّع كائن، وأنه صائب في توقّعه "[٤].

٨- وتدلّ صيغة (فعل) مسبوقة بقد كان على الماضي البعيد[٥] كقوله تعالى:{قدْ كانَتْ لكم أُسوةٌ حَسَنَةٌ في إبراهيمَ والّذينَ مَعَهُ} الممتحنة ٤، ولكنّ هذه الدّلالة ليست ثابتة. ففي قوله تعالى:{لقدْ كانَ لكم في رسولِ اللهِ أسوةٌ حَسَنَةٌ لِمَن كانَ يَرجُو اللهَ واليومَ الآخِرَ} الأحزاب ٢١ لا دلالة على الماضي البعيد ؛ بل إنّ القرائن المقاميّة تشير إلى الماضي القريب لأنّ الآية الكريمة نزلت بالمجاهدين ورسول الله بين ظهرانيهم. والدّلالة هنا تشير إلى الحثّ على الاقتداء بالرّسول الكريم في جهاده وصبره على قتال المشركين.[٦]

٩- وقد تدلّ صيغة (فعل) على الاستمرار والتّجدّد في الأوقات كلّها[٧]، كقوله تعالى:{وقَضَى

---

١ زمخشري *الكشاف* ج ٣ ص ٢٥.

٢ انظر: ابن هشام مغني *اللبيب* ص ٢٢٨ — ٢٣٠.

٣ انظر: المرادي *الجنى الداني في حروف المعاني* ص ٢٥٩ ومغني *اللبيب* ص ٢٣١.

٤ زمخشري *الكشاف* ج ١ ص ٣٧٨.

٥ انظر: عصام نور الدين *الفعل والزمن* ص ٦٦.

٦ انظر: مجمع *البيان في تفسير القرآن* ج ٨ ص ٤٥٣.

٧ انظر: كمال البدري *الزمن في النحو العربي* ص ١١٧.

ربُّكَ ألاّ تعبُدوا إلاّ إيـــَّاه وبالوالدينِ إحساناً}الإسراء ٢٣. وقوله عزّ وجلّ: {يا أيـــُّها الّذين آمنُوا كُتِبَ عليكم الصّيامُ كما كُتِبَ على الّذين مِن قَبلِكم}البقرة ١٨٣.

١٠- وتدلّ صيغة (فعل) مع الظّرف (لّما) على وجود حدثين وقعا في الماضي بحيث يتمّ الأوّل في اللّحظة التي بدأ فيها الثّاني[١]، كقوله تعالى:{ فلمّا نَجَّيناكُم إلى البَرِّ أعرضتُم} الإسراء ٦٧. وقوله:{فلمَّا أحسَّ عيسى منهم الكُفرَ قالَ مَنْ أنصاري إلى اللهِ}آل عمران ٥٢. وقد يكون في الجملة حدثان وقعا في الماضي بحيث وجد الأول في اللّحظة التي وجد فيها الثّاني[٢] نحو قوله تعالى: { إنْ كُنتُ قُلْتُه فقد عَلِمتَه} المائدة ١١٦.

١١- وتدلّ صيغة (فعل) على المستقبل، وذلك بعد (إلاّ، ما الظّرفية، لولا التّحضيضيّة، حيث، كلّما، سواء).

٢- دلالة صيغة المضارع

أطلق النّحاة تسمية المضارع على صيغة (يفعل) الدّالّة على الزّمن الحاضر، وذلك لمشابهتها اسم الفاعل في أكثر من مسألة (الحركات، المعنى، أماكن الاستخدام)؛ ولدخول حرفي الاستقبال عليها. وهي الصّيغة الوحيدة المعربة من صيغ الأفعال. وإعرابها ليس مطلقاً، فقد يكون مقيّداً بالبناء اللفظيّ. ولا بدّ لهذه الصيغة من أن تبدأ بأحد حروف المضارعة (أنيت) وذلك تبعاً للضّمير الّذي يسند إليه الفعل. ويسمّيها النّحاة حروفاً زوائد. يقول ابن السرّاج: " وأمّا الفعل المعرب فقد بيّنا أنه الذي يكون في أوّله الحروف الزّوائد التي تسمّى حروف المضارعة. وهذا الفعل إنّما أعرب لمضارعته الأسماء وشبهه بها "[٣]. ويقول ابن جنـــّي: "وأمّا المعرب فهوالذي في أوّله إحدى الزّوائد الأربع: الهمزة، والنـــّون، والتّاء، والياء"[٤].

---

١ انظر: عصام نور الدين *الفعل والزمن* ص ٦٧.

٢ انظر: المصدر السابق.

٣ ابن السراج *الأصول في النحو* ج ٢ ص ١٤٦.

٤ ابن جني *اللمع في العربية* ص ٨٨.

ويذهب كثير من النـــّحاة إلى أنّ المضارع يفيد زمن الحال إذا خلا من القرائن الدّالّة عل زمنه بدقّة [١] ولكنّ هذه الدّلالة غير ثابتة. إذ قلّما تخلو صيغة المضارع من قرينة لفظيّة أو غير لفظيّة تساهم في بناء المعنى وتحديد الدّلالة الّتي تتوزّع كما يلي:

أ - الدّلالة على الحال: ويدلّ المضارع على الحال بحسب القرائن اللّفظيـــّة والمعنويّة الآتية:

١- اقترانه بظرف يدلّ على الحال مثل (الآن)، وما في معناه كالحين والسّاعة واليوم ولام الابتداء عند الكوفيـــّين [٢]، كقوله تعالى:{فاليومَ نُنجِّيكَ ببدنِكَ لِتكونَ لِمَن خلفَك آيةً} يونس٩٢. وقوله تعالى: {قالَ لا تَثْريبَ عليكُم اليومَ يَغفِرُ اللهُ لكم} يوسف ٩٢.

٢- إذا نُفِي بـــ(ليس)، لأنّها موضوعة لنفي الحال[٣] كقولك: ليس يضربُ زيدٌ.

٣- إذا نفي بـــ (ما)، لأنّها موضوعة لنفي الحال. قال سيبويه: "وإذا قال هو يفعلُ، أي هو في حال فعل، فإنّ نفيه ما يفعلُ"[٤] ومنه قوله تعالى:{قُلْ ما يكونُ لي أن أُبدِّلَه من تِلقاءِ نَفسي} يونس ١٥.

٤- إذا نفي بـــ(إن)، لأنّها موضوعة لنفي الحال[٥]، كقوله تعالى:{ إنْ يَدعُونَ من دونه إلاّ إناثاً وإنْ يَدعُونَ إلاّ شيطاناً مَريداً} النّساء١١٧، وقوله تعالى:{مَا لَهم به مِن عِلمٍ ولا لآبائِهم كَبُرَت كلمةً تَخرُجُ من أفواهِهِم إنْ يّقولونَ إلاّ كذِباً} الكهف٥.

٥- ويدلّ على الحال إذا اقترن بـــ (قد)، نحو قوله تعالى:{يا قَومِ لِمَ تُؤذُونني وقد تَعلمُون أني رسولُ اللهِ إليكم}الصّفّ٥. قال الزّمخشريّ: "(وقد تعلمون) في موضع الحال، أي تؤذونني عالمين علماً يقيناً أني رسول الله إليكم"[٦].

ب- الاستمرار: و لم يُفرد النّحاة لهذه الدّلالة عنواناً مستقلاًّ، بل جعلوا نماذجها تابعة لدلالة الحال. ولكنّ الواقع اللغويّ يشير إلى أنّ المضارع يدلّ على الاستمرار المطلق إذا اقترن بقرينة معنوية، من مثل:

---

١ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ١ ص ٢١ و السيوطي *همع الهوامع* ج ١ ص ١٧.

٢ انظر: *السيوطي همع الهوامع* ج ١ ص ١٩ و عصام نور الدين *الفعل والزمن ص* ٧٣.

٣ انظر: ابن يعيش شرح *المفصل* ج ٧ ص ١١١.

٤ *الكتاب لسيبويه* ج ٣ ص ١١٧ وانظر: المرادي *الجنى الداني* ص ٣٢٩.

٥ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ٢ ص ٢٣١ السيوطي *همع الهوامع* ج ١ ص ١٩.

٦ زمخشري *الكشاف* ج ٤ ص ٩٨.

١- بيان حدث وقع في أثناء التّكلّم، و لم ينته بانتهاء الكلام، نحو قوله تعالى حكاية عن المسيح (ع):{ تَعلمُ ما في نَفسي ولا أَعلمُ ما في نَفسِكَ}المائدة ١١٦. فعلمه تعالى لا ينقطع مطلقاً، بل هو باق ببقائه تعالى، يعلم ما في الأنفس من سرّ وجهر.

٢- إذا وقع في محلّ نصب على الحال، نحو قوله تعالى: {و جَاؤُوا أباهُم عِشاءً يبكُونَ} يوسف، ١٦.

٣- إذا دلّ على حقيقة ثابتة، نحو قوله تعالى:{قُلِ اللّهمَّ مالِكَ المُلْكِ تُؤتِي المُلكَ مَن تَشاءُ وتَنزِعُ المُلكَ مِمَّن تَشاءُ وَتعِزُّ مَن تَشاءُ وتُذِلُّ مَن تَشاءُ} آل عمران ٢٦، وقوله تعالى:{ربّي الّذي يُحيي ويُميتُ}البقرة ٢٥٨، وقوله تعالى: {يُولـــجُ اللّيلَ في النــّهارِ ويُولـــجُ النــّهارَ في اللّيلِ} الحديد ٦. وتعني دلالة الفعل على الحقيقة الثّابتة أنه لا يدلّ على زمن بعينه، بل يدلّ على الإطلاق.

ج- الدّلالة على الاستقبال: وتتّضح دلالة المضارع على الاستقبال من خلال مجموعة من القرائن اللّفظيــّة، منها:

١- إذا اقترن بظرف يدلّ على الاستقبال، نحو، أراك غداً، و نقوم بعد ساعة.

٢- إذا سُبِق بأحد حرفي الاستقبال أو التّنفيس، وهما السّين وسوف. يقول المراديّ: "فأمّا سين التّنفيس، فمختصّة بالمضارع، وتخلصه للاستقبال"[١]. كقوله تعالى { كلاّ سيعلمونَ}النّبأ ٤ وكذلك سوف حرف تنفيس، يختصّ بالفعل المضارع، ويخلصه للاستقبال كالسّين، وتنفرد عنها بدخول اللّام عليها [٢] قال تعالى:{ وَلَسَوْفَ يُعطيكَ ربُّكَ فترضى}الضّحى ٥.

٣- إذا سُبِق بأدوات الشّرط، فإنها تدلّ معها على الاستقبال عاملة وغير عاملة[٣]، إلاّ لو، فإنها موضوعة للدّلالة على المضيّ [٤]، كقوله تعالى: {لو يَجدونَ مَلجأً أو مَغاراتٍ أو مُدَّخلاً لَولُّوا إليه وهم يَجمَحون}التّوبة ٥٧. ويجب أيضاً أن يكون الجزاء مستقبلاً، لأنه يلزم الشّرط الذي هو مستقبل، ولازم الشّيء واقع في زمانه[٥] كقوله تعالى:{قُلْ إنْ تُخفُوا ما في صدورِكم أو تُبدوه يَعلَمْه اللهُ}آل عمران ٢٩.

---

١ المرادي *الجنى الداني* ص ٥٩ وانظر: مغني *اللبيب* ص ١٨٤.

٢ انظر: المرادي *الجنى الداني* ص ٤٥٨ ومغني *اللبيب* ص ١٨٥.

٣ انظر: ابن السراج *الأصول في النحو* ج٢ ص ١٥٨ و الزجاجي *الجمل في النحو* ص ٢١٢.

٤ انظر: مغني *اللبيب* ص ٣٣٧.

٥ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ٢ ص ٢٣٢.

٤- إذا سُبق بهل فإنه يدلّ على الاستقبال، نحو قوله تعالى:{هَلْ أتّبعُكَ على أن تُعلّمني ممّا عُلّمتَ رُشداً}الكهف ٦٦، وقوله تعالى: {هَلْ أدلّكم على تجارةٍ تُنجيكم من عذابٍ أليمٍ}الصّفّ ١٠ فالدّلالة في مثل هذه الأفعال دلالة مستقبليّة.

٥- وقوع الفعل بعد الطّلب [1]: كفعل الأمر في قوله (صلّى الله عليه وآله وسلّم): "صوموا تصحّوا "، أو لام الأمر، كقوله تعالى:{لِيُنْفِقْ ذو سَعةٍ مِن سَعَتِه}الطّلاق ٧ ، أو التّرجّي، نحو قوله تعالى حكاية عن موسى (ع): {إني آنستُ ناراً لَعلّي آتيكم منها بقَبَسٍ} طه ١٠، أو التّحضيض، كقوله تعالى:{لولا تَستغفرونَ اللهَ لعلّكم تُرحَمونَ}النّمل ٤٦، أو التّمنّي، كقوله تعالى:{يَوَدُّ أحدُهم لو يُعمَّرُ ألفَ سنةٍ}البقرة ٩٦، أو الدّعاء، كقوله تعالى: {ربَّنا لا تُؤاخِذْنا إنْ نَسينا أو أخطأْنا} البقرة ٢٨٦، أو النّهي، كقوله تعالى:{يا أيُّها الذين آمنوا لا تَتَّخِذوا عدوِّي وعدوّكم أولياءَ} المتحنة ١.

٦- يدلّ المضارع على الاستقبال إذا جاء بمعنى الوعد أو الوعيد [2]، كقوله تعالى: {يُعذِّبُ مَن يَشاءُ ويَرحمُ مَن يَشاءُ وإليه تُقلَبونَ}العنكبوت ٢١.

٧- ويدلّ على الاستقبال إذا سُبِقَ بأحد الأحرف النّاصبة (أنْ، ولن، وكي، وإذن) [3]، أو بأنْ مضمرةً بعد اللاّم وحتّى، وأحرف العطف: الواو، و أو بمعنى إلى، والفاء إذا سُبقت بما يدلّ على الطّلب [4] وهذه الحروف تصرف دلالة المضارع إلى المستقبل، يقول ابن السّرّاج: "فقولك: لن يفعلَ، يعني: سيفعل فكلاهما دالّ على المستقبل، لأنّ هذه الحروف لا يدخلن إلاّ على المستقبل" [5]. ويقول ابن يعيش: "فإذا رأيت الفعل المضارع منصوباً، كان مستقبلاً أو في حكم المستقبل" [6] من ذلك قوله تعالى: {لَنْ تَنالُوا البرَّ حتّى تُنفِقُوا ممّا تُحبُّونَ} آل عمران،٩٢. وقوله تعالى:{إنّما يُريدُ اللهُ لِيُذهِبَ عنكم الرِّجْسَ أهلَ البيتِ ويُطهّرَكم تطهيراً} الأحزاب ٣٣، وقوله تعالى: {ولا تَنازَعوا فَتفشَلُوا وتَذهَبَ

---

١ انظر: المصدر السابق ص ٢٣١.

٢ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ٢ ص ٢٣١ و السيوطي *همع الهوامع* ج ١ ص ٢١ .

٣ انظر: *الكتاب لسيبويه* ج ٣ ص ٥ و شرح *المفصل* ج ٧ ص ١٥وشرح *قطر الندى* ص ١٦٤ – ١٦٨.

٤ انظر: الكتاب ج ٣ ص ٥ وما بعدها وشرح *المفصل* ج ٧ ص ١٨ وما بعدها و ابن جني *اللمع* ص ٩٠.

٣ ابن السراج *الأصول في النحو* ج٢ ص١٤٧ -١٤٨.

٦ ابن يعيش *شرح المفصل* ج ٧ ص ٣٠.

ريحُكم} الأنفال ٤٦، ونحو قولك: سِرتُ حتّى أدخلَ المدينةَ، فإذا نصبتَ الفعل دلّ على أنك لم تدخل المدينة بعد بمعنى سِرتُ إلى أن أدخل المدينة، وإذا رفعت الفعل أفاد أنك داخلها وفي مسالكها[١].

د- **الدّلالة على المضيّ**: ويدلّ المضارع على الماضي إذا اقترن بإحدى القرائن الآتية:

١-إذا سُبق بـــإحدى أداتي الجزم (لم) و (لّما)، يقول ابن يعيش: "وأمّا لم ولّما فإنهما ينقلان الفعل الحاضر إلى الماضي "[٢] ويقول سيبويه: " إذا قال: فعل فإنَّ نفيه لم يفعل. وإذا قال: قد فعل فإنّ نفيه لّما يفعل "[٣] وهذا يعني أنّ " لم " تنفي حدوث الفعل مطلقاً، بينما تنفي "لّما" حدوث الفعل في لحظة التكلّم، ولكن يُتوقَّع حدوثه، وهكذا يكون الزّمن مع لّما ممتدّاً أكثر منه مع لم. قال تعالى:{ألم يَجِدْكَ يتيماً فآوى * ووَجَدَكَ ضالّاً فهدى} الضّحى ٦-٧. ونستدلّ بهذه الآية الكريمة على تغيّر دلالة المضارع من الحاضر إلى الماضي من خلال عطف الماضي (وجدك) على المضارع المنفيّ بلم (يجدك). وقال تعالى:{أَمْ حَسِبتُم أنْ تَدخُلوا الجنَّة ولّما يَعلمِ اللهُ الّذينَ جاهَدوا منكم ويَعلمَ الصَّابرينَ}آل عمران ١٤٢.وإذا سُبِقت لم ولّما بشرط دلّ المضارع معهماعلى المستقبل، كقوله تعالى:{يا أيـــُّها الرّسولُ بلّغْ ما أُنزِلَ إليكَ من ربِّكَ وإنْ لم تفعلْ فما بلَّغْتَ رسالَتَه}المائدة ٦٧.

٢- إذا اقترن بـــ (إذ) الظرفيّة لما مضى من الزّمان[٤]، كقوله تعالى:{وإذْ يَرفعُ إبراهيمُ القواعدَ مِنَ البيتِ وإسماعيلُ}البقرة ١٢٧، وقوله تعالى:{وإذْ يَمكُرُ بكَ الّذينَ كفرُوا لِيــُثْبِتُوكَ أو يَقتُلوكَ أويُخرجوكَ}الأنفال ٣٠.

٣-إذا اقترن بـــ (لو) الشّرطيـــّة[٥]يقول سيبويه: "وأمّا لو فَلِما كان سيقعُ لوقوع غيره "[٦]، فهي تدلّ على تعلق فعل بآخر فيما مضى. فيلزم من حصول شرطها حصول جوابها [٧]، كقوله تعالى:{ولَو يُعجِّلُ اللهُ للنـــّاسِ الشَّرَّ استعجالَهم بالخيرِ لَقُضِيَ إليهم أجَلُهم}يونس ١١، وقوله:{ولَو نَشاءُ لجعلْنا منكم مَلائكةً فِي الأرضِ يَخلُفُونَ}الزّخرف ٦٠.

٤- ويدلّ المضارع على المضيّ إذا جاء لرواية حادثة أو قصّة مضت، وقرينته هنا دلاليّة سياقيّة

---

١ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ٢ ص ٢٤٢ – ٢٤٣.

٢ ابن يعيش شرح *المفصل* ج ٧ ص ٤١.

٣ *الكتاب لسيبويه* ج ٣ ص ١١٧.

٤ المرادي *الجنى الداني* ص ١٨٥ وانظر: سيوطي *همع الهوامع* ج١ ص ٢٢.

٥ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ٢ ص ٢٣٢ عصام نور الدين *والفعل والزمن* ص ٨٦.

٦ *الكتاب لسيبويه* ج ٤ ص ٢٢٤.

٧ المرادي *الجنى الداني* ص ٢٧٤.

كقوله تعالى:{وإذْ نَجَّيناكم مِن آلِ فِرْعَونَ يَسومُونَكم سُوءَ العذابَ يُذبِّحونَ أبناءكم ويَستَحيُون نِساءكم} البقرة ٤٩، وقوله عزّ وجلّ:{أَستَكبَرتُم ففريقاً كذَّبتُم وفريقاً تَقتُلونَ}البقرة ٨٧. يقول الزّمخشريّ في ذلك: " فإن قلت: هلاّ قيل: وفريقاً قتلتم ؟ قلت: هو على وجهين، أن يُراد الحال الماضية، لأنّ الأمر فظيع، فأُريد استحضاره في النــّفوس وتصويره في القلوب، وأن يُراد وفريقاً تقتلونهم بعد، لأنكم تحومون حول قتل محمّد (ص) لولا أني أعصمه منكم"[١]

٣- دلالة صيغة الأمر

مصطلح الأمر في العربيّة متّسع شامل. إذ ليس شرطاً أن يكون الفعل في إعرابه أمراً ليدلّ على الأمر. فقد تكون دلالة الأمر مستفادة من غير فعل الأمر ؛ كاقتران المضارع بلام الأمر مثلاً. وكدخول عناصر دلاليّة على صيغ غير أمريّة ؛ كدخول هل مثلاً على المضارع في قوله تعالى {وقل للذين أوتوا الكتاب والأمّيين أأسلمتم} آل عمران ٢٠. أي أسلموا. وقد وقف النّحاة القدماء عند مثل هذا الإشكال. فأوجز بعضهم، وفصّل آخرون تفصيلاً يعتمد في تحديده على العمق الدّلاليّ ؛ بعيداً عن شكلانيّة الصّيغة. فسيبويه يجعله شكليّاً مرتبطاً بالصّيغة، يقول: "والأمر والنــّهي لا يكونان إلاّ بفعل، وذلك قولك: زيداً اضرِبْه، وعمراً امرُرْ به.."[٢]. وابن يعيش يربطه بالطّلب المبني على الصّيغة، ثمّ يفصّل في سياق هذا الطّلب ومقام الحال فيه؛ يقول: "اعلم أنّ الأمر معناه طلب الفعل بصيغة مخصوصة. وله ولصيغته أسماء بحسب إضافاته. فإن كان من الأعلى إلى من دونه قيل له أمر، وإن كان من النــّظير إلى النــّظير قيل له طلب، وإن كان من الأدنى إلى الأعلى قيل له دعاء"[٣]. ثمّ يحدّد صيغته فيراها مبنيّة على عناصر لفظيّة أخرى. فالأصل في الأمر - عنده - أن يقترن الفعل بلام الأمر، فأصل اضربْ لِتَضربْ غير أنها حُذفت منه تخفيفاً ولدلالة الحال عليه. وهو مبنيٌّ على الوقف لتجرّده من مضارعة الأسماء [٤].
ويمكن إجمال دلالات صيغة الأمر المبنيّة على القرائن بما يلي:

١- الاستقبال: وغالباً ما تكون دلالة فعل الأمر للاستقبال، لأنه طلب، والطّلب يُؤدّى بعد زمان التّكلّم[٥]، كقوله تعالى:{يا أَيـــُّها النَّبيُّ حَرِّضِ المُؤمنينَ على القِتالِ}الأنفال ٦٥. و إذا جاء في جواب

١ زمخشري *الكشاف* ج ١ ص ٢٩٥.
٢ *الكتاب لسيبويه* ج ١ ص ١٣٨.
٣ ابن يعيش *شرح المفصل* ج ٧ ص ٥٨.
٤ ابن يعيش *شرح المفصل* ج ٧ ص ٦١.
٥ انظر: كمال البدري *الزمن في النحو العربي* ص ٢٢٧.

إذا الشّرطيـــّة، فإنه يدلّ على أمر متوقّع حدوثه في المستقبل[١]، كقوله تعالى:{إذا جاءَ نصرُ اللهِ والفَتْحُ * ورأيتَ النـــّاسَ يَدخُلونَ في دِينِ اللهِ أفواجاً * فَسبِّحْ بِحمْدِ ربِّكَ واستَغْفِرْه إنّه كانَ توَّاباً}النّصر١-٣.

٢- الاستمرار: وقد يدلّ على طلب الاستمرار بالعمل والمواظبة عليه، وذلك مبنيّ على سياق النّصّ، كقوله تعالى:{يا أيـــُّها النـــّاسُ كُلُوا ممّا في الأرضِ حلالاً طيـــِّباً}البقرة ١٦٨. وقوله تعالى:{وأمّا بنعمَةِ ربِّكَ فحدِّثْ}الضّحى ١١.

٣ - الماضي: وقد يفيد حكاية حال ماضية، وذلك بناء على ما يفهم من سياق الحال، كقوله تعالى:{قالَتْ نَملةٌ يا أيـــــُّها النـــّملُ ادخُلُوا مساكنـــَكم لا يَحْطِمنَّـــكُم سُليمانُ وجنودُه وهم لا يَشعُرونَ} النّمل ١٨.

ثانياً: دور القرينة في دلالة الأسماء المشتقة

سيقف البحث في هذا الجانب على دور القرينة في تتبّع دلالات المشتقّات الدّالّة على الحدث. سواء أكانت قرينة لفظيّة أم غير لفظيّة. وذلك ظنّاً منّا بأنّ هذه المشتقّات تنمّ على أحداث واقعة – وإن لم يكن لها فاعل في جلّ استخداماها– وأنّ دلالاها عامّةٌ في تحديدها ؛ متفرّعةٌ متخصّصة بناءً على قرائنها المصاحبة. سواء أكانت قرائنَ لفظيّة أم غير لفظيّة.

١- دلالة اسم الفاعل: يُعرَّف اسم الفاعل بأنّه "الوصف [أي الاسم المشتقّ] الدالّ على معنى الفاعل الجاري على حركات المضارع وسكناته، كضارِب ومُكرِم[٢] فهو الذي يجري على فعله. ويجوز أن تنعت به اسماً قبله نكرة كما تنعت بالفعل الذي اشتُقَّ منه ذلك الاسم. ويذكّر ويؤنّث وتدخله الألف واللاّم، ويُجمع بالواو والنـــّون، كالفعل، إذا قلت: يفعلون[٣]. ويشير عبد القاهر الجرجانيّ إلى أنّ اسم الفاعل قد يكون أوضح من الفعل في دلالته على الحدث؛ يقول في قوله تعالى:{وكلبُهُم بَاسِطٌ ذِراعَيه بالوَصيدِ} الكهف ١٨: "فإنّ أحداً لا يشكّ في امتناع الفعل ههنا، وإنّ قولنا: كلبُهم يبسط ذراعيه لا يؤدّي الغرض، وليس ذلك إلاّ لأنّ الفعل يقتضي مزاولة وتجدّد الصّفة في الوقت، ويقتضي الاسمُ ثبوت الصّفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتَزْجِية فعل ومعنى يحدث شيئاً

١ انظر: *الكتاب لسيبويه* ج ٤ ص ٢٣٢ وشرح *المفصل* ج ٩ ص ٤.

٢ ابن هشام شرح *قطر الندى وبل الصدى* ص ٤٨٧.

٣ ابن السراج *الأصول في النحو* ج ١ ص ١٢٢ وانظر: شرح *المفصل* ج ٦ ص ٦٨ وما بعدها.

فشيئاً..."[١]. ويقول سيبويه في العلاقة بين اسم الفاعل والفعل المضارع، مشيراً إلى عمل اسم الفاعل عمل فعله: " قولك: هذا ضاربٌ زيداً غداً. فمعناه وعمله مثل هذا يضربُ زيداً غداً.فإذا حدّثت عن فعل في حين وقوعه غير منقطع كان كذلك. وتقول: هذا ضاربٌ عبدَ اللهِ السّاعة، فمعناه وعمله مثل هذا يضربُ زيداً السّاعة ..."[٢] .

وتشير القرائن إلى أنّ اسم الفاعل يدلّ على ما يأتي:

١ - الدّلالة على الزّمن الماضي، كقوله تعالى:{أفي اللهِ شكٌّ فاطِرِ السّماواتِ والأرضِ}إبراهيم ١٠، أي: فطر وخلق، فاسم الفاعل هنا يدلّ على ثبوت الوصف في الزّمن الماضي ودوامه فيه بخلاف الفعل الماضي الذي يدلّ على وقوع الفعل في الزّمان الماضي لا على ثبوته ودوامه. والكلام في الآية لا يحتمل الشّكّ لظهور الأدلّة و شهادتها عليه [٣] .

٢ - الدّلالة على الحال أو الاستقبال، ويجوز في اسم الفاعل أحدهما إذا كان مضافاً إلى معرفة، وكان صفة للنـــّكرة."من ذلك: مررْتُ برجلٍ ضارِبكَ، فهو نعت على أنه سيضربه، كأنك قلت: مررتُ برجلٍ ضاربٍ زيداً، ولكن حُذِف التّنوين استخفافاً. وإن أظهرت الاسم وأردت التّخفيف والمعنى معنى التّنوين، جرى مجراه حين كان الاسم مُضمَراً، وذلك قولك: مررتُ برجلٍ ضارِبــــــهِ رجلٌ، فإن شئت حملته على أنه سيفعل، وإن شئت على أنك مررتَ به وهو في حال عمل"[٤]، ومنه قوله تعالى:{هذا عارضٌ ممطرُنا} الأحقاف ٢٤ .

٣ - الدّلالة على الحال خالصةً. وقرينته هنا أن يكون منصوباً على الحال، كقوله تعالى:{فمَا لهُم عن التّذكرة مُعرِضينَ}المدّثّر٤٩، فإنّ "معرضين نصب على الحال، كقولك مالك قائماً" [٥] .

٤ - الدّلالة على الاستقبال خالصاً. وهذا الاستقبال قد يكون قريباً، وقد يكون بعيداً. والقرينة هنا سياق الحال، كقوله تعالى:{وإذْ قالَ ربُّكَ لِلملائِكةِ إني جاعلٌ في الأرضِ خليفةً}البقرة ٣٠، أي سأجعل بعد لحظة القول. وقوله تعالى:{إذْ قالَ ربُّكَ لِلملائِكةِ إني خالقٌ بشراً من طيـــنٍ * فإذا سوّيتُه ونفخْتُ فيه من روحي فقَعُوا له ساجدينَ} ص ٧١-٧٢، أي سأخلق، ودّليل الاستقبال هنا قوله (إذا

١ عبد القاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* ص ١٣٤.

٢ *الكتاب لسيبويه* ج ١ ص ١٦٤.

٣ انظر: زمخشري *الكشاف* ج ٢ ص ٣٦٩.

٤ *الكتاب لسيبويه* ج ١ ص ٤٢٥.

٥ زمخشري *الكشاف* ج ٤ ص ١٨٧.

سوّيْتُه) و (قعوا) ممّا يعني أنّ الخلق لم يتمّ بعد، ولكن اسم الفاعل أفاد الإيحاء بأنّ الأمر سوف يتمّ ويثبت لا محالة.

٥- الدّلالة على الاستمرار: وقرينة ذلك سياق الحال. كقوله تعالى:{إنّ اللّهَ فالقُ الحبِّ والنـــّوى يُخرجُ الحيَّ من الميِّتِ ومُخرجُ الميِّتِ من الحيِّ ذلكمُ اللّهُ فأنى تُؤفَكونَ * فالقُ الإصباحِ وجَعَلَ اللّيلَ سكناً}الأنعام ٩٥ - ٩٦، ففلق الحبّ والنـــّوى مستمرّ، وفي كل يوم يفلق الله الإصباح [١].

٦- النـــّسبة إلى الحدث أو الصّفة: يقول سيبويه: "وأمّا ما يكون ذا شيء وليس بصنعة يعالجها فإنه ممّا يكون (فاعلا) وذلك قولك لذي الدّرع: دارع، ولذي النـــَّبـــْل: نابل، ولذي النـــّشّاب: ناشب، ولذي التّمر: تامر، ولذي اللّبن: لابنٌ "[٢]. ويشمل ذلك ما كان على وزن (فاعل) أو (مُفعِل) من الصّفات التي تختصّ بالمؤنَّث دون أن تلحقها تاء التّأنيث. يقول سيبويه: "وذلك قولُك: امرأةٌ حائضٌ، وهذه طامثٌ، كما قالوا: ناقةٌ ضامرٌ، يُوصَف به المؤنّث وهو مذكَّر.... وكذلك قولهم: مُرضِع، إذا أراد ذات رَضاع ولم يُجرِها على أرضعت، ولا تُرضِعُ، فإذا أراد ذلك قال: مرضعةٌ. وتقول: هي حائضةٌ غداً لا يكون إلاّ ذلك، لأنك إنّما أجريتها على الفعل، على هي تحيضُ غداً"[٣]، فقد دلّ إثبات تاء التّأنيث في اسم الفاعل على وجود الفعل والحالة التي تصحبه، ودلّ حذفها على معنى الوصفيّة والثّبوت. ومن ذلك قوله تعالى:{يومَ تَرَوها تَذهَلُ كلُّ مُرضِعةٍ عمّا أرضَعَتْ}الحجّ ٢. قال الزّمخشريّ: " فإنْ قُلت: لم قيل (مُرضِعة) دون مُرضِع؟ قلت: المُرضِعة التي هي في حال الإرضاع ملقمة ثدييها الصّبيّ، والمُرضِع التي شأنها أن ترضع وإن لم تباشر الإرضاع في حال وصفها به، فقيل: مُرضِعة ليدلّ على أنّ ذلك الهَول إذا فُوجِئت به هذه وقد ألقمت الرّضيع ثديها نزعته عن فيه لما يلحقها من الدّهشة"[٤]، ومثله قوله تعالى: {السّماءُ مُنفَطِرٌ به} المزّمّل ١٨، فلم يقل (مُنفطِرة)، لأنّ منفطر تدلّ على النـــّسبة إلى الانفطار، أي ذات انفطار[٥].

---

١ زمخشري *الكشاف* ج ٢ ص ٣٨.

٢ *الكتاب لسيبويه* ج ٣ ص ٣٨١ .

٣ *الكتاب لسيبويه* ج ٣ ص ٣٨٣ – ٣٨٤ وانظر: شرح المفصل ج ٦ ص ١٣ – ١٥.

٤ زمخشري *الكشاف* ج ٣ ص ٤.

٥ المصدر السابق ج ٤ ص ١٧٨.

٧- المفعوليـــّة: وقد تدلّ صيغة اسم الفاعل على معنى المفعوليـــّة [١]، كقوله تعالى: {خُلِقَ مِن ماءٍ دافقٍ} الطّارق ٦؛ أي: مدفوق، ومنه: هذا سرٌّ كاتمٌ، وهمٌّ ناصبٌ، وعيشةٌ راضيةٌ، وقول الشّاعر: دعِ المكارِمَ لا ترحلْ لبــُغيتِها واقعُدْ فإنك أنتَ الطّاعم الكاسي [٢].

٨- المبالغة: ويكون ذلك من خلال صيغ مبالغة اسم الفاعل، وهذه الصّيغ ذكرها سيبويه بقوله: "وأجروا اسم الفاعل، إذا أرادوا أن يبالغوا في الأمر مجراه إذا كان على بناء فاعل...فما هو الأصل الذي عليه أكثر هذا المعنى: فَعُول، وفعَّال، ومِفْعال، وفَعِل. وقد جاء فعيل..يجوز فيهنّ ما جاز في فاعل.."[٣]. والمبالغة معنى زائد على المعنى الأصليّ، لذلك كانت دلالة الحدث و الزّمن في هذه الصّيغ أقوى من دلالة اسم الفاعل الأصليـــّة، فالمبالغة تفيد التّنصيص على كثرة المعنى كمّاً أو كيفاً. وفيها زيادة تفيد معنى جديداً، لأنّ الأصل فيها النــّقل من شيء إلى آخر.

٢- دلالة اسم المفعول

اسم المفعول هو ما دلّ على حدثٍ مقترنٍ بمفعوله وفي تعريف آخر هو ما دلّ على الحدث والحدوث وذات المفعول. وهو كاسم الفاعل مأخوذ من الفعل المضارع، ويجري عليه في حركاته وسكناته وعدد حروفه. ولكنّه يختلف عنه في أنّه يدلّ على من وقع عليه الفعل، أو على الحدوث والثّبوت كما يسمّونه [٤]٠وقد نظر اللغويّون العرب إلى اسم المفعول على أنّه صيغة دالّة على وزن محدّد ؛ بعيدين - في معظم نظرهم – عن التّركيب الّذي تتنوّع فيه الدّلالة بناءً على قرائن الحال أو المقام. وتدلّ القرائن مع اسم المفعول على الدّلالات التّالية:

١- القدريّة: وذلك إذا كان اسم المفعول دالاًّ على ثبوت أو استقرار مقدّرين أو محتومين لا تغيير فيهما. كقوله تعالى:{ومَا أهلَكنا مِن قريةٍ إلاّ ولها كتابٌ معلومٌ}الحجر٤، أي: ينزل العذاب بهم في الوقت المكتوب المقدّر لذلك من قبل.[٥]، ومنه قوله تعالى:{ونُقرُّ في الأرحامِ مَا نَشاءُ إلى أجلٍ مُسمَّى} الحجّ ٥، أي: قُدِّرَ له أجلٌ مسمّى معلومٌ في رحم أمّه لا تغيير فيه أو انزياح عنه [٦].

---

١ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ٢ ص ١٩٩ كمال البدري *والزمن في النحو العربي* ص ٢٧٠.

٢ انظر: ابن يعيش شرح *المفصل* ج ٦ ص ١٥.

٣ *الكتاب لسيبويه* ج١ ص ١١٠وانظر: شرح *المفصل* ج ٦ ص ٧٠ – ٧٣ وشرح *قطر الندى* ص ٤٩٣.

٤ انظر: الرضي شرح *الكافية* ج ٢ ص ٢٠٣، وشرح *المفصّل* ج٦ ص ٨٠.

٥ انظر: طبرسي *مجمع البيان في تفسير القرآن* ج ٦ ص ٤٢٦.

٦ المصدر السابق ج ٧ ص ٩٧.

٢- الحال: والمرجّح أنّه يؤدّي هذه الدّلالة عندما يعرب حالاً. كقوله تعالى:{أَلَمْ يَرَوا إلى الطَّيرِ مُسخَّراتٍ في جوِّ السَّماءِ مَا يُمسِكهنَّ إلاّ اللهُ}النّحل ٧٩، وكقولك: جاءَ زيدٌ مسروراً، وأُخِذَ عمرٌو موقوفاً.

٣- الاستقبال: ويلعب السّياق اللغويّ وعناصر النّصّ دوراً هامّاً في الوقوف على هذه الدّلالة. كقوله تعالى:{ذلكَ يومٌ مجموعٌ له النـــّاسُ وذلكَ يومٌ مَشهودٌ}هود ١٠٣، أي: يُجمَع في يوم القيامة النـــّاس كلّهم للجزاء والحساب، ويشهدونه كلّهم، دلالة على إثبات المعاد وحشر الخلق [١].

٤- الاستمرار: نحو قوله تعالى:{وأمَّا الّذينَ سُعِدُوا ففي الجنَّةِ خالدينَ فيها ما دامتِ السَّماواتُ والأرضُ إلاّ ما شَاءَ ربُّك عطاءً غيرَ مَجذُوذٍ}هود ١٠٨، وقوله تعالى:{ وأصحَابُ اليَمينِ ما أصحَابُ اليَمينِ * في سِدرٍ مَخضُودٍ * وطَـــلْحٍ مَنضُودٍ* وظِلٍّ مَمدُودٍ * وماءٍ مَسكُوبٍ}الواقعة ٢٧-٣١.

٥- النـــّسبة إلى الحدث أو الصّفة: وقد يخلو التّركيب من قرينة دالّة على معنى من المعاني السّابقة. وتكون قرينة السّياق دالّةً على حدثٍ أو صفة ثابتتين.كقوله تعالى:{والبَيتِ المَعمُورِ * والسَّقْفِ المَرفُوعِ * والبحرِ المَسجُورِ}الطّور ٤-٦، وقوله تعالى:{إنّكَ بالوادي المُقدَّس طُوى}طه ١٢، وقوله تعالى:{وقالُوا اتَّخذَ الرَّحمنُ ولَداً سُبحانَه بل عِبادٌ مُكرَمُونَ}الأنبياء ٢٦، ونحو قولك: زيدٌ مقرون الحاجبين، مفتول السّاعدين. فاسم المفعول فيما سبق يدلّ على نسبة ما إلى الحدث أو الصّفة.

٣- دلالة الصّفة المشبّهة باسم الفاعل

الصّفة المشبّهة في العربيّة هي اسم اشتقاقيّ يدلّ على صفة ثابتة في صاحبه. وقد شُبِّهت باسم الفاعل لأنّها تدلّ دلالته على وصف أو حدث، وعلى فاعل. ولكنّها تختلف عنه في أنّ دلالتها على الوصف ثابتة. أمّا اسم الفاعل فدلالته طارئة. فهي إذاً " ضرب من الصّفات تجري على الموصوفين في إعرابها جري أسماء الفاعلين، وليست مثلها في جريانها على أفعالها في الحركات والسّكنات وعدد الحروف، وإنّما لها شبه بها من قبل أنها تُذكَّر وتُؤنَّث وتدخلها الألف و اللاّم وتُثنـــّى وتُجمَع بالواو والنـــّون. فإذا اجتمع في النـــّعت هذه الأشياء شبّهوه بالأسماء الفاعلين فأعملوه فيما بعده"[٢]. وللصّفة المشبّهة أوزان كثيرة تبلغ أربعة عشر وزناً. وقد تلتبس أوزانها بأوزان اسم الفاعل وصيغ مبالغته. وهذا ما جعل بعض علماء العربيّة يضعون ضوابط بينهما لإزالة هذا اللبس. ومحور هذه الضّوابط كلّها هو

---

١ المصدر السابق ج ٥ ص ٢٤٦.

٢ ابن يعيش شرح *المفصل* ج ٦ ص ٨١

الدّلالة. فإذا كانت الصّيغة دالّةً على ثبوت ودوام من دون انقطاع كانت صفة مشبّهة. وإذا كانت دالّةً على انقطاع أو تجدّد أو عَرَضٍ فهي اسم فاعل.

وتلعب الصّيغ القياسيّة للصّفة المشبّهة دوراً محوريّاً في تحديد الدّلالة فتكون في أغلب الأحيان قرينة لفظيّة. ويمكن إجمال دلالات الصّفة المشبّهة بما يلي:[١]

١ - الأدواء الظّاهرة، واللّون، والعيب، والحِلية، وهي صفات لازمة لصاحبها، وغالباً ما تكون في وزن: أَفْعَـل ومؤنّثه فَعْلاء، وفَـعْلان ومؤنّثه فَـعْلَى، نحو: أحمر، حمراء،أعور،عوراء، أكحل، كحلاء. ونحو:عطشان،عطشى،حيران، حيرى.

٢ - الغرائز والسّجايا، وهي أيضاً صفات ملازمة لصاحبها، وغالباً ما ترد مع الأوزان: فَـعَل، فُـعَال، فَـعَال، نحو: حَسَن، شُجَاع، جَبَان... كما نجدها في وزن فَعِيل مثل: عليم، وحكيم، وكريم، وخفيف.

٣. الحدوث أوالتّجدُّد، وفي هذه الحال يُعدَل عن استعمال صيغ الصّفة المشبَّهة إلى صيغة اسم الفاعل. يقول ابن يعيش: " فإن قُصِد الحدوث في الحال أو في ثاني الحال جيء باسم الفاعل الجاري على المضارع الدّالّ على الحال أو الاستقبال، وذلك قولك: هذا حاسنٌ غداً، أي سَيَحسُن، وكارمٌ السّاعةَ..وعلى هذا تقول: زيدٌ سيّدٌ جواد تريد أنّ السّيادة والجود ثابتان له، فإذا أردت الحدوث في الحال أو في ثاني الحال، قلت: سائد وجائد"[٢]. ومنه قوله تعالى:{فَلعلَّكَ تاركٌ بعضَ ما يُوحَى إليكَ وضَائقٌ به صَدرُكَ}هود ١٢ ؛ فعدل عن ضيّق إلى ضائق، ليدلّ على أنه ضيق عارض في الحال غير ثابت[٣].

٤ - دلالة اسم التفضيل

اسم التّفضيل اسم مشتقّ، يصاف على وزن أفعل للمذكّر وفُعْلى للمؤنّث. وله ثلاث حالات هي: التّجرّد من "ال" والإضافة. والاقتران بال. والمجيء مضافاً ومعناه عند النّحاة صفة دالّة على أنّ شيئين اشتركا في صفة ما فزاد أحدهما على الآخر. فعماد دلالته المحدّدة هو المشاركة والزّيادة. ولكنّ هذه الدّلالة قد لا تكون ثابتة. فقد تتغيّر بناءً على القرائن المصاحبة، وذلك كما يلي:

---

١ انظر: *الكتاب لسيبويه* ج٤ ص ١٧ وما بعدها و الدكتورة صفية مطهري *الدلالة الإيحائية* ص ١٨٨ و الدكتور محمد خير حلواني *الواضح في الصرف* ص ٢٣٠ – ٢٣١.

٢ ابن يعيش *شرح المفصل* ج ٦ ص ٨٣.

٣ انظر: المصدر السابق و طبرسي *مجمع البيان في تفسير القرآن* ج ٥ ص ١٨٧.

١- الانفصال: ويعني انفصال المفضّل عن المفضولين أو دخوله في جملتهم. والقرينة الملازمة هي "من " الجارّة، فإذا قلت: زيدٌ أفضل منكم، وزيدٌ أفضلكم واحد. إلاّ أنّ زيداً في الجملة الأولى ليس داخلاً في جملة المفضولين، أمّا إذا أضفته فهو واحد منهم، لكنــّـه أفضلهم [١].

٢- الزّيادة: وقد يدلّ اسم التّفضيل على زيادة في وصف غير مشترك، كقولك: العسل أحلى من الخلّ. فاسم التّفضيل أحلى ليس وصفاً مشتركاً بين العسل والخلّ، لكنــّـه يدلّ على أنّ العسل في حلاوته زائد على الخلّ في حموضته كأنك تريد أن تقول: إذا مُزج بينهما طغت حلاوة العسل على حموضة الخلّ [٢]

٣- الثبوت: أي ثبوت الصّفة واستمرارها، وذلك نحو قوله تعالى:{وَهُو الّذي يَبدأُ الخَــلْقَ ثُمَّ يُعيدُه وهو أهوَنُ عليه} الرّوم ٢٧. وعلى الرّغم من اختلاف العلماء في معنى اسم التّفضيل أهون، فالرّاجح أن يكون المعنى هو هيّن عليه، وذلك نحو قولك: الله أكبر، أي كبير لا يدانيه أحد في كبريائه [٣]. فهو تعالى قادر دائماً لا يصعب عليه شيء. ومنه قول الفرزدق:

إنَّ الذي سَمَكَ السَّماءَ بَنى لنا بيتاً دعائِمُهُ أعزُّ وأطولُ

فليس المقصود من اسمي التّفضيل أعزّ وأطول المفاضلة والزّيادة، بل هما بمعنى عزيزة وطويلة دائماً وأبداً، ثابتة مستمرّة لا انقطاع فيها.

٥- دلالة اسمي الزّمان والمكان

اسما الزّمان والمكان مشتقّان من الفعل للدّلالة على زمانه أو مكانه. وإذا كان الزّمان أو الزّمن اسم يُؤتى به للدّلالة المطلقة على الوقت قليله وكثيره، فإنّ اسم الزّمان أو المكان مقيّدان بالدّلالة على وقت أو مكان محدّدين وقع فيهما الفعل.وهما صنوان متلازمان لا يستعملان إلاّ معاً [٤]. "والغرض من الإتيان بهذه الأبنية ضرب من الإيجاز والاختصار، وذلك أنّك تفيد منها مكان الفعل وزمانه، ولولاها لزمك أن تأتي بالفعل ولفظ المكان والزّمان" [٥]. و يسمّي سيبويه اسم الزّمان بالحين، واسم المكان باسم الموضع [٦] ويُشتقّان من الفعل الثّلاثيّ على وزن (مَفْعَل أو مَفْعِل)، ومن فوق الثّلاثيّ على وزن اسم

---

١ انظر: ابن يعيش *شرح المفصل* ج ٦ ص ٩٦.

٢ انظر: الدكتورة صفية مطهري *الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية* ص ١٩٣.

٣ انظر: *مجمع البيان* ج ٨ ص ٣٩٠ .

٤ انظر: *الدلالة الإيحائية* ص ١٩٥ و ١٩٧.

٥ ابن يعيش *شرح المفصل* ج ۶ ص ١٠٧.

٦ انظر: *الكتاب لسيبويه* ج ۴ ص ٨٧ — ٨٨.

المفعول.ودلالتهما على الزّمان أو المكان هي دلالة صيغا من أجلها. إلاّ أنّها ليست ثابتة. إذ قد تمتزج دلالتهما الأصليّة بدلالات أخرى؛ مستفادة من القرائن المصاحبة للنّصّ الّذي تردان فيه:

١- الدّلالة على زمن الحدث أو مكانه مقيّداً بقرينة دالّة على الزّمان أو المكان، وذلك نحو قوله تعالى:{إنَّ مَوعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَليسَ الصُّبْحُ بِقريبٍ}هود ٨١. فاسم الزّمان مَوعِد مقيّد ومحدّد بقرينة لفظيّة زمانيّة هي الصّبح. ومن ذلك قول الشّنفرى:

وفي الأرضِ مَنأى لِلكريمِ عنِ الأَذى   وفيها لِمَن خافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

فاسما المكان منأى من النّأي، وهو البُعد، ومُتَعَزَّل من التّعزُّل، وهو الانعزال اقترنا بقرينة لفظيّة هي كلمة الأرض قيّدهما وحدّدهما[١].

٢- الاستمرار: كقوله تعالى:{وجَعَلْنا النَّهارَ مَعَاشاً} النّبأ ١١، أي وقت العيش وكسب الرّزق تبتغون فيه من فضل ربّكم[٢]، وهو حالة دائمة مستمرّة. ومنه قوله تعالى:

{وَهُوَ الّذي أنَشَأَكُم من نَفْسٍ واحدةٍ فَمُستَقَرٌّ ومُستَوْدَعٌ} الأنعام ٩٨؛ أي: مستقرّ في الرّحم حتّى الولادة، ومستودَع في أصلاب الآباء، وقيل: مستقرّ على ظهر الأرض في الدّنيا، ومستودع عند الله في الآخرة [٣] ومعلوم أنّ هذه حال النّفس المخلوقة دائماً.

٣- المستقبَل: كقوله تعالى:{قَالَ مَوعِدُكم يَومُ الزِّينةِ}طه ٥٩. وقوله تعالى:{إنَّ مَوعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَليسَ الصُّبْحُ بِقريبٍ} هود ٨١. ومن دلالة اسم المكان على المستقبل قوله تعالى:{أُولئِكَ مَأواهُمْ جَهَنَّمُ}النّساء ١٢١. أي: إنّ جهنّم مستقرّ الذين اتّخذوا الشّيطان وليّاً من دون الله، وذلك في المستقبل، في يوم القيامة حين يحاسبهم ربّهم [٤].

٤-التّكثير والمبالغة: وقرينة هذه الدّلالة اسم المكان الجامد، " وذلك إذا أردت أن تكثّر الشّيء بالمكان، وذلك قولك: أرض مَسْبَعَة، ومَأْسَدَة، ومَذأَبة.."[٥]. وهذا الضّرب من الأسماء يدلّ على صفة الأرض التي تكثر فيها أشياء ما، فقولك: مَأْسَدَة دالّ على أرض تكثر فيها الأسود، والمذأبة أرض تكثر

---

١ انظر: *الدلالة الإيحائية* ص ١٩٦ *والواضح في الصرف* ص ٢٣٣.

٢ المصدر السابق ج ١٠ ص ٥٣٧.

٣ المصدر السابق ج ٤ ص ٤٢٤.

٤ *الدلالة الإيحائية* ج ٣ ص ١٤٣.

٥ *الكتاب* لسيبويه ج ٤ ص ٩٤.

فيها الذّئاب، وهكذا..وقرينة هذا الاسم اشتقاقه من اسم جامد هو المقصود بالتّكثير، كأسد، وذئب، وأفعى..على وزن اسم المفعول لما فوق الثّلاثيّ ملحقاً به الهاء، فتقول: مَأْسَدَة، ومَذأبة، ومَفعاة..[١]

الخاتمة

حاول البحث أن يرصد الدّلالات الزّمنيّة لصّيغ الحدث من خلال قرائن اللّفظ والمعنى السّياقيّ، فدلّ في القسم الأوّل منه على أنّ الفعل العربيّ الثّلاثيّ المجرّد يشمل في صيغه جميعها دلالتي الحدث والزّمن معاً. كما وضّح أنّ الصّيغ الفعليّة الثّلاث (فَعَلَ) و (يَفعَلُ) و (افْعَلْ)؛ التي قرنها النـّحاة بأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، تخرج من خلال قرائن اللّفظ كالسّوابق واللّواحق، وقرائن المعنى المحصّل من السّياق إلى دلالات أخرى مغايرة لما وضعه النـّحاة لها، فقد يُحكى المستقبَل والحال بلفظ الماضي، وقد ينقلب زمن المضارع إلى الماضي إذا جُزِم، أو إلى المستقبل إن وقع شرطاً. كما أنّ دلالة فعل الأمر قد تتعدّى المستقبل، فتدلّ على المستقبل المستمرّ، نحو صيغ الوعد والوعيد، أو على الماضي إذا كان حكاية لما مضى. وكان لأدوات المعاني دورها المتميّز في الوقوف على كثير من الدّلالات كما رأينا في (قد، إلاّ، لولا، لّما، حيث، كلّما، ليس، ما، إن، التّسويف ٠٠٠ إلخ).

وأظهر البحث في القسم الثّاني منه أنّ اقتران دلالة الحدث بالزّمن لا تقتصر على الفعل وحده، بل قد تتعدّى ذلك إلى الاسم المشتقّ، نحو اسمي الفاعل والمفعول، والصّفة المشبَّهة، واسم التّفضيل، واسمي الزّمان والمكان، فلقرائن المعنى السّياقيّ دور هامّ في توجيه دلالاتها الزّمنيّة، نحو الماضي، أو الحاضر، أو الثّبوت والاستمراريّة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١- أبي بكر محمّد بن سهل بن السّرّاج *الأصول في النـّحو* تحقيق: عبدالحسين الفتلي ط٤ بيروت: مؤسّسة الرّسالة ١٤٢٠هـ١٩٩٩م.

٢- الزّجّاجيّ أبي القاسم عبد الرّحمن بن إسحق *الجمل في النـّحو* تحقيق: علي توفيق الحمد ط١ بيروت: مؤسّسة الرّسالة ١٩٨٤ م.

---

١ انظر: ابن يعيش شرح *المفصل* ج٦ ص ١١٠

٣- المراديّ الحسن بن أمّ قاسم *الجنى الدّاني في حروف المعاني* تحقيق: فخر الدّين قباوة والأستاذ: محمّد نديم فاضل ط١ بيروت: دار الكتب العلميّة ١٩٩٢م.

٤- الجرجانيّ عبد القاهر *دلائل الإعجاز في علم المعاني* علّق حواشيه: السّيّد محمّد رشيد رضا مصر: دار المنار ١٣٦٦هـ.

٥- مطهّري صفيّة *الدّلالة الإيحائيّة في الصّيغة الإفراديّة* دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ٢٠٠٣ م.

٦- البدريّ كمال إبراهيم *الزّمن في النّحو العربيّ* ط١ رياض ١٤٠٤هـ.

٧- ابن هشام شرح *شذور الذّهب في معرفة كلام العرب* ومعه كتاب: منتهى الأرب بتحقيق شرح شذور الذّهب محمّد محيي الدّين عبد الحميد القاهرة: دار الطّلائع ٢٠٠٤م.

٨- ابن هشام شرح *قطر النّدى وبلّ الصّدى* تحقيق: الدّكتور أيمن عبد الرّزّاق الشّوّا ط١ دمشق: دار الهدى والرّشاد ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧م.

٩- الأستراباذي رضيّ الدّين شرح *كافية ابن الحاجب* بيروت: دار الكتب العلميّة ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

١٠- موفّق الدّين شرح *المفصّل* ابن يعيش النّحويّ مكتبة *المتنّبي* القاهرة.

١١- نورالدّين عصام *الفعل والزّمن* ط١ صيدا لبنان:المؤسّسة الجامعية ١٩٦٤م.

١٢- سيبويه أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر *الكتاب* تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون القاهرة: دار القلم ١٣٨٥ هـ، ١٩٦٦ م.

١٣- الزّمخشريّ محمود بن عمر *الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل* بيروت: دار المعرفة.

١٤- أبي الفتح عثمان بن جنّي *اللّمع في العربيّة* تحقيق: سميح أبو مغلي عمّان: دار مجدلاوي للنّشر ١٩٨٨ م.

١٥- الطّبرسيّ أبي عليّ الفضل بن الحسن *مجمع البيان في تفسير القرآن* وقف على تحقيقه: السّيّد هاشم الرّسوليّ المحلّاتيّ ط١ بيروت: دار إحياء التّراث العربيّ و مؤسّسة التّاريخ العربيّ ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢ م.

١٦- ابن هشام الأنصاريّ *مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب* تحقيق: مازن المبارك و محمّد علي حمدالله ط٥ مؤسّسة الصّادق١٣٧٨ هـ.

١٧- السّيوطيّ جلال الدين بن أبي بكر *همع الهوامع في شرح جمع الجوامع في علمالعربّية* ط١ مصر: مطبعة السعادة ١٣٢٧هـ.

١٨- خير الحلوانيّ محمّد *الواضح في النّحو والصّرف* ط٢ دمشق: دار المأمون للتّراث ١٩٧٨ م.

الملخصات الفارسیة

سنیه صالح: جایگاه شعر ونوآوری معنایی

دکتر لطفیه ابراهیم برهم
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین سوریه

چکیده

این مقاله بر گرفته از شعر سنیه صالح است که به جایگاه شعر و نوآوری در آن می پردازد.

البته این بحث که بیانگر تجربه شعری این شاعر است با اینکه سبک او را همگام با جنبش نوین شعر عربی می داند اما آن را در مقابل شعر سنتی دارای وزن و قافیه نمی بیند. بلکه قائل است شعر سنیه توانسته است در برابر معیارهای نوین شعر عربی بایستد.

ما این موضوع را در دو محور که سبک شعری ویژه سنیه صالح را به تصویر می کشد بر رسی می کنیم:

۱- ساختار شکنی

۲- دین گریزی

کلید واژه ها: جایگاه شعر، ساختارشکنی، نوآوری، دین گریزی.

پایه های دستوری و لغوی از لحاظ بلاغت در تفکر عبد القاهر جرجانی

دکتر ابتسام احمد حمدان
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین سوریه

چکیده

عبد القاهر جرجانی از دو ویژگی اندیشه دقیق و اسلوب صحیح بر خوردار است که به او در پرداختن به مساله اعجاز نظم و ترکیب قرآنی پس از بررسی همه جوانب آن مدد رساند. تا آنجا که با گذشت قرنها، هنوز بر صحت نظریه وی تاکید می شود.

این توانمندی به جهت مهارت لغوی و نحوی است که بر اساس دیدگاه صائب وی در قضایایی استوارگشته که همواره در معرض تحقیق و پژوهش است.

مهارت عبدالقاهر پایه ای محکم و بی عیب است که اسلوبی بی نقص را در وجود او باور ساخته و بزرگترین نتائج را برای وی به ارمغان آورده است.

ما در این مقاله می کوشیم به مهم ترین دیدگاههایش بپردازیم که در عرصه قواعد نحوی و ارتباط تنگاتنگ عضوی میان زبان و اندیشه خودنمایی می کند.

این مطلب ما را بر آن داشته که نظر عبدالقاهر را در باره ارتباط زبان و جامعه بررسی نماییم و دیدگاه او را در مسائلی که همواره مورد بحث پژوهشگران است بیان کنیم و بالاخره از پدیده تحولات معنایی مشترک در پژوهشهای ادبی و لغوی خبر دهیم که آنها را به صحنه ای پر برکت از نوآوری لغوی تبدیل می کند.

کلید واژه ها: نظم، معانی نو، ارتباطات ساختاری، روابط متنی.

روش قاضی جرجانی در دفاع از متنبی

علی زائری وند
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه اردن

چکیده

بی‌گمان "متنبی" یکی از نوابغ شعر عربی به شمار می رود و گفته شده که وی از نوادر زمان و اعجوبه عصر خود بود و شعر او منبع الهام بسیاری از شعرا و ادبا قرار گرفت. ولی در قرن چهارم هجری نظرات بسیاری پیرامون ضعف شعر و معایب این شاعر مطرح شد که چه بسا همین مساله "علی بن عبدالعزیز القاضی الجرجانی" را بر آن داشت تا کتابی را در همین زمینه و با عنوان "الوساطهٔ بین المتنبی و خصومه" به رشته تحریر درآورد و میان متنبی و نقادش میانجیگری نماید.

این پژوهش بر آن است تا "روش قاضی جرجانی در دفاع از متنبی" را مورد بررسی قرار دهد؛ روشی که بعدها به عنوان یکی از بنیادهای اصلی نقد ادبی عرب مورد استفاده قرار گرفت.

کلید واژه ها: قاضی جرجانی، روش، متنبی، کتاب الوساطهٔ، دفاع، نقد ادبی.

ابزارهای نگارش و کارکردهای قبل از بینا متنی

دکتر وفیق سلیطین

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین سوریه

چکیده

این پژوهش به بررسی نمونه هایی از شعر ابن ملیک حموی در دوره مملوکی می پردازد که به قصد شناخت ابزارهای نگارش متن و تعیین انواع و میزان تاثیر آنها در ساختار متن و تولید مفاهیم مورد نظر انجام می شود.

بر این اساس ابتدا انواع بکارگیری و استفاده از متنها از طریق پیوستگی و آمیختگی با متون دیگر را مورد بررسی قرار داده و سپس به بیان اهمیت اینگونه ابزارهای نگارشی و ادبی و بررسی قالبهای بکارگیری و اقتباس متون مورد نظر می پردازیم.

کلید واژه ها: نگارش متن، ابزارها، بینا متنی، ابن ملیک الحموی.

سیری در استشهاد ادبی به اشعار کمیت

دکتر سید حیدر شیرازی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس بوشهر، ایران

چکیده

در این مقاله به شخصیّت ادبی کمیت (شاعر مشهور شیعه دوره بنی امیهٔ) پرداخته شده و علاوه بر اینکه از حجّیت استشهاد به اشعار کمیت دفاع گردیده، به برخی از شبهاتی که درباره عدم حجیّت اشعار او مطرح گردیده، نیز پاسخ داده شده است. بدین منظور،منابع اصلی کتابهای ادبی، مورد کنکاش واقع شده، تا مقدار اعتبار ادبی کمیت و چگونگی استشهاد به اشعار او در فنون مختلف ادبی همچون لغت، نحو، صرف، و بلاغت و رشته های مرتبط با آن مثل فقه وتفسیر وشرح احادیث و امثال، تبیین گردد. در این ارزیابی نیز، گاهی به طور تقریبی، از تعداد شواهد ادبی کمیت در منابع مذکور آمار گیری شده، و برای نمونه به برخی از آنها اشاره شده است. والبته باید گفت که کمیت علی رغم اتهامات سنگین وضعفهایی که -در دوران حیات وبعد از مرگش- به او نسبت داده شده است، شخصیت ادبی او مورد توجّه بزرگان علم وادب بوده است وآنقدر به اشعار او استشهاد کرده اند که موجب تأیید حجیّت اشعار او در علوم مختلف ادبی بخصوص در حوزه لغت شده است.

کلید واژه ها: کمیت، استشهاد، لغت، شواهد، شعر

تاملی بر "مذکرات بحّار" سروده ی محمد الفایز

دکتر شاکر عامری
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران

چکیده

شعر معاصر کویتی، برای خیلی از عرب ها دارای جزئیات و خصوصیات ناشناخته و مبهم است چه رسد به غیر عربها. مقاله ی کنونی به یکی از مسائل گوناگون شعر کویت اختصاص دارد.

مقاله کنونی به یک قصیده به نام "مذکرات بحّار" (خاطرات یک دریانورد) می پردازد که سروده ی یکی از شعرای معاصر کویت بنام محمد الفایز است. مقاله ی حاضر قصیده را مورد تحلیل و بررسی قرار می دهد و در چند جای آن توقف می کند. موضوع اصلی قصیده ی مذکور زندگی روزمره یک دریانورد در گذشته است. در آن روزگار، آن دریانورد، برای امرار معاش مجبور بود تمام سختی های دریا را تحمل کند. شاعر، در آن قصیده، دریانورد را همراهی کرده واحساس درونش را به دقت وصف کرده است.

قصیده ی مزبور در واقع یک تجربه عاطفی عام است که شاعر آن را به یک تجربه خاص تبدیل کرده است. وی توانسته است عنصر عاطفی را به خوبی به کار ببرد زیرا خواننده به واقعیت و صداقت آن عنصر پی می برد.

عاطفه که در قصیده یک عاطفه انسانی نامحدود می باشد نه یک عاطفه قومی یا ملی است. شاعر، برای تصویر کردن مناسب، از روش های بیانی مناسب، مانند استعاره استفاده می کند. همچنین شاعر از صیغه های متکلم، چه در افعال و چه در ضمایر، زیاد استفاده کرده است زیرا خود شاعر سخنگوی آن دریانورد بود بلکه خود آن دریانورد، از صیغه های غایب به ندرت استفاده کرده است.

کلید واژه ها: دریا، دریانورد، کشتی، ادب معاصر، نقد، فایز، کویت.

بحرِ متدارک در علم عروض عربی افزوده ی **کیست**

دکتر علی اصغر قهرمانی مقبل
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس بوشهر، ایران

چکیده

اگرچه اغلب علمای معاصر عروض عربی بر این باورند که بحر متدارک از افزوده‌های اخفش اوسط بر بحرهای پانزده‌گانه خلیلی است، ولی بررسی تاریخی و ساختاری این بحر ثابت می‌کند که آن نمی‌تواند از افزوده‌های اخفش باشد. از سوی دیگر در این نوشته سعی شده است پایه‌گذار واقعی متدارک معرّفی شود، که به نظر ما کسی نیست جز ابن حمّاد جوهری، که برای تبیین فرضیه عروضی خود به این بحر نیاز داشته است.

روش ما در این نوشته تاریخی- تحلیلی است به طوری که بحر متدارک و انتساب آن را به اخفش یا جوهری، از نظر تاریخی و نیز ساختار عروضیِ آن مورد بررسی قرار داده ایم.

کلید واژه ها: عروض عربی، بحر متدارک، اخفش، جوهری.

نقش قرینه در معانی افعال ومشتقات آنها در زبان عربی

دکترابراهیم محمد البب
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین سوریه

چکیده

این پژوهش مقوله قرینه و نقش آشکار آن را در آگاهی معنای فعل و مشتقات آن مورد بررسی قرار می دهد. البته تبیین این امر از طریق کاویدن دلالتها و معانی افعال و مشتقات صورت می گیرد که مبتنی بر انواع قراین لفظی و معنوی است. با این قراین دلالت ساخت های فعلی و مشتقات صرفی آنها در زبان عربی معلوم می شود که شامل ساخت های فعلی در یکی از سه نوع ماضی یا مضارع یا امر یا ساخت های مشتقات (فاعل، مفعول، صفت مشبهه، صفت مبالغه، تفضیل) است.

با توجه به این قراین روشن می شود که دلالت فعل و مشتقات صرفی آن مبتنی بر قرینه هاست نه مبتنی بر آنچه که علمای عربیت تعیین کرده اند و برای هر ساختی یک معنای از پیش تعیین شده ای قرار داده اند که تقریباً ثابت و بی تغییر است. زیرا دلالت افعال (با سه ساخت ماضی و مضارع و امر) با دلالت انواع گوناگون مشتقات وصفی تفاوت دارد و این تفاوت ناشی از تکیه بر قراین به کار رفته در ترکیبات است. مثلاً گاهی ساخت ماضی بر حال یا آینده دلالت دارد. یا مثلاً دو ساخت مضارع و امر ممکن است برای غیر مضارع و امر باشند. یا مثلاً اسم فاعل گاهی بر غیر حال و آینده دلالت دارد و مثلاً اسم مفعول گاهی کسی را غیر از فردی که فعل بر او واقع گردیده می رساند. محور همه این موارد قراینی است که در کاربرد لغوی وجود دارد و به همراه آن است.

کلید واژه ها: فعل، قرینه، صیغه، مشتقات، زبان عربی.

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	ʼ	ʼ
ب	b	b
پ	-	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	-	ch,č
ح	ḥ	ḥ
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	-	j
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ṭ	ṭ
ظ	ẓ	ẓ
ع	ʻ	ʻ
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِـ	i	e
ـَـ	a	a
ـُـ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
يْ	ay	ey
أوْ	aw	ow

نلفت نظر الكتّاب المحترمين أن يكتبوا أسماءهم بشكل معروف ومقبول عند الجميع ومن البديهي أن تكتب الحروف الأولى للأعلام بأشكالها الكبيرة.

Saniya Saleh: Her Poetry and Originality

Dr. Lotfiyya Ibrahim Barham,
Associate Professor, Tishreen University

Abstract
This research is on exploration of Saniya Saleh's poetry. It tries to specify its literary position and the significance of its originality. Although this article emphasizes that this poetess follow the modernist movement in Arabic poetry, it by no means posits her Poetry in contrast with the traditional Arabic Poetry, which enjoys meters and rhymes. In fact, this article maintains that Saniya Saleh's poetry has been able to resist the innovations emerging in modern Arabic poetry. This has been discussed along two trajectories in order to illustrate the stylistic features of this poetess: 1. defamiliarization and 2. transcending religious beliefs.

Key words: poetic position, innovations, defamiliarization, religion

Grammatical and Lexical Foundations in the Rhetorical Thought of Abdul Qaher al-Jurjani

Dr. Ebtissam Ahmad Hamdan,
Associate Professor, Tishreen University

Abstract
Abdul Qaher al-Jurjani was blessed with accurate thinking and befitting style, helping him in considering the miracle of Quranic discourse, so much so that his ideas are approved of in spite of the passage of several centuries. This gift was due to his syntactic and lexical skills which enabled him to appraise issues which are still being researched. Al-Jurjani's accomplishments and appropriate style have brought him great results. This article deals with his most important views on syntactic rules and the relationship between thought and language. This latter aspect of his work urged us to consider his views about the relationship between language and society revealing his stance on issues which have been constantly discussed by researchers. Finally, the article discusses common semantic developments across literary and lexical investigations, which have ushered in worthy and valuable lexical innovations.

Key words: versification, novel meanings, structural relations, textual relations

Qazi al-Jurjani's Method to Defend al-Mutanabbi

Ali Zaeryvand,
Arabic Language and Literature Ph.D candidate, Jordan University

Abstract

Abu Attayeb al-Mutanabbi was a genius in Arabic poetry .It is said that he was a rare notable of his time and his poems are a source of inspiration for many poets and figures. However, in the 4th century (AH), many views were expressed about flaws and weaknesses in his poetry. Maybe it was this trend that made Ali binAbdul Aziz al-Jurjani write a book on this matter entitled *The Mediation between al-Mutanabbi and His Opponents* to mediate between al-Mutanabbi and His critics. This research is intended to investigate Jurjani's method of defending al-Mutanabbi, a method which later become a principle reference in Arabic literary criticism.

Key words: al-Jurjani, al-Mutanabbi style, the Book of Mediation, defence, literary criticism

Text Production Strategies and Intertextual Functions

Dr. Wafik Slaytin,
Associate Professor, Tishreen University

Abstract
This is an investigation of some samples of Ibn Malik al-amwi's Poetry in the Mamluk Period. The article aims to explore the mechanism, procedures and strategies of text production and provides a typology of them, specifying their effectiveness in constructing texts and conveying intended concepts and meanings. Accordingly, first, we have discussed the employment of different types of intertextual strategies. Then we have considered the significance of such textual and stylistic strategies and the current potterns of this practice.

Key words: text production, strategies, intertextuality, Ibn Malik al-Hamwi

A Survey of Literary Citations to Kumeit's Poems

Dr. Sayyed Heidar Shirazi,
Assistant Professor, Persian Gulf University

Abstract
This article discusses the literary character of Kumeit, a renowned Shi'ite poet during Umayyad Dynasty. It attempts to defend the credibility of the citations made to Kumeit's Poems. It also responds to some of the misgivings about this credibility. To this end, major literary works have been examined in order to reveal Kumeit's literary credentials and the ways he has been cited in such fields as lexicon, grammar and syntax, rhetoric, and the related disciplines such as jurisprudence, interpretation and commentary of the holy Prophet's sayings. Moreover, this study provides an estimation of the number of the literary references made to Kumeit in these sources and some of them have been referred to as examples. Of course, it should be noted that despite heavy criticisms and accusations directed toward him, both during his lifetime and after his death, Kumeit has been the focus of attention of great literary figures. His poems have frequently been cited in different areas such as lexicon.

Key Words: Kumeit, citation, vocabulary, references, poetry

A Stop by Muthakkarat al-Bahhar (Sea Memoirs)

Dr. Shakir al-Amiri,
Assistant Professor, Semnan University

Abstract

The sea was the principal means of subsistence for people in Kwait in the past. It provided them both pearls and fish, people also used it as a route to export and import goods. It was very difficult to work in the sea and sailors often lost their lives there. The first part of this article concerns one of the longest Kwaiti poems written by the contemporary Kwaiti poet, Muhammad al-Fayez, who travelled along with sailors and returned home to find his family in dire misery. The second part of the article is a critical analysis of the poem asserting these features about the poem:

- This poem is the first attempt at recording Kwaiti marine history by a poet who was himself a seafarer.
- We can notice obvious traces of asSayyab and alBayati in the Muthakkarat al-Bahhar.
- Al-Fayez successfully painted a vivid picture of divers and voyages.
- Universal human feelings are expressed in specific experiences with the poet directly involved in them.

Key words: sea, sailor, ship, contemporary literature, criticism, Fayez, Kwait

Who Invented Mutadārik Meter in Arabic Prosody?

Dr. Ali Asghar Ghahramani Moqbel,
Assistant Professor, Persian Gulf University

Abstract

Although the majority of the scholars of the Arabic prosody share the belief that Mutadārik meter was devised and added to the Khalili's Fifteen Meters by Akhfash Owsat, historical and structural investigations show that this meter can not be his innovation. This article also attempts to introduce the real innovator of Mutadārik meter, whom the author of this article believes to be Ibn Hammād Jawharī. He innovated Mutadārik meter to explain his own metrical theory.

Key words: Arabic poetry, Mutadārik meter, Akhfash, Jowharī.

The Role of Co-text in Determining the Meaning of Arabic Verbs and their Derivatives

Dr. Ibrahim Mohammad al-Bab,
Associate Professor, Tishreen University

Abstract

This study deals with the role of co-text in specifying the meaning of verbs and their derivatives. Of course, this process can be accounted for by investigating the context, the meaning of verbs and their derivatives, based on different semantic and lexical contextual clues. Context and co-text account for the meanings verb forms and their derived forms convey in Arabic language. These forms include past forms, present forms, imperatives and derived forms (subjects, objects, adjectives). So, it is clear that the meaning of verbs and their morphological derivatives result from their context not, as experts of Arabic language assume, from predetermined meanings which are almost fixed. The meaning of verbs is different from that of descriptive derivatives, the difference being due to dependence on co-textual clues used in the expressions. For example, sometimes past tense signifies future time, or present tense and imperatives may denote other than these meanings. The basis of all these adjustments and modifications is the co-textual clues which language carries with it.

Key Words: verb, co-text, context, forms, derivatives, Arabic language

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ‘Askarī
Co-editors-in Chief: Dr. Maḥmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.
Academic Consultant: Dr. Āẕartāsh-e Āẕarnūsh
Assistant Editor: Dr. Eḥsān-e Esmā’īlī Ṭāherī

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī
Executive Support: Seyed Rooholla Hoseyni Ṭāherī
Printed by: Semnān University
Address: The Office of Studies on Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān,Iran.
Phone: 0098 231 3354139 **Email: Lasem@Semnan.ac.ir**

Tishreen University

Semnan University

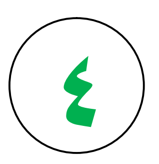
Studies on Arabic Language and Literature

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume 1, Issue 3, Fall 2010/1389

جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها



ردمد: 2008-9023

مجلّة فصليّة محكّمة تصدر عن جامعتي:

سمـــنـــان ــ إيـــران **تشرين ــ سورية**

السنة الأولى، العدد الرابع، شتاء ١٣٨٩/٢٠١١

دراسات في اللّغة العربية و آدابها

مجلة فصليّة علميّة محكّمة

صاحب الإمتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المستشار العلمي: الدكتور آذر تاش آذرنوش

المدير الداخلي: الدكتور شاكرالعامري

هيأت التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الانكليزيّة: الدكتور هادي فرجامي

الخبير التنفيذی: السيد روح الله الحسينی الطاهري

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة ***دراسات في اللغة العربية وآدابها***

هاتف: ٠٠٩٨ ٢٣١ ٣٣٥٤١٣٩ **البريد الإلكتروني:** lasem@semnan.ac.ir

دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها

مجلة علميّة محكّمة، تصدرها جامعتا

سمنان و تشرين، فى ايران و سوريا

السنة الأولى، العدد الرابع

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقّم بـــ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـــ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي (**ISC**) التابعة لوزارة العلوم الإيرانيّة يتمّ عرض مجلة « **دراسات في اللغة العربية وآدابها** » العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ اين نشريه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـش مجله ی علمی پژوهشی «**دراسات في اللغة العربية وآدابها**» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (**ISC**) نمایه سازی شده است.

شروط النشر في مجلّة *دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*

مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب النصّ على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

ت) نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حده ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً:** اسم الكاتب بالترتيب العادّي تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- ترسل البحوث بواسطة البريد الالكترونى للمجلة حصراً على ان تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم Simplified Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف و تُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠- في حال قبول البحث للنشر في مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسئوليّة المعلومات الواردة فى مقالاتهم من الناحيتين العلمية و الحقوقية.

١٣- ترسل المراسلات والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، مكتب المجلة، الدكتور محمود خورسندي.
٠٢٣١٣٣٥٤١٣٩ ـ lasem@semnan.ac.ir

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب، ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

١- لقد استطاعت مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها أن تُصدر حتى الآن أربعة أعداد، و ذلك بالتعاون مع أساتذة الجامعات في إيران و سورية، الأمر الذي يوجب علينا أن نتقدّم بجزيل الشكر و الامتنان لكافة الأعزاء الذين بادروا إلى إرسال مقالاتهم للمجلة، و إلى كافة الأساتذة الذين تولوا أمر تحكيم المقالات و الذين أبدوا وجهات نظر مفيدة.

٢- رغم الجهود الجبّارة التي بذلها و يبذلها الأخوة لرفع و تحسين مستوى المجلة، إلّا أننا نعترف بأنّ الطريق لا تزال طويلة لإزالة كافة نواقص المجلة شكلاً و مضموناً، حيث نهيب بجميع الأساتذة و الفضلاء ألّا يبخلوا علينا بمقترحاتهم البنّاءة للارتقاء بمستوى المجلة.

٣- الملاحظة المهمّة: المقالات التي لم تُراع فيها شروط النشر لا تخضع للتحكيم و لا يتم إعدادها للنشر.

٤- إنّ من الحوادث المرة التي شهدناها في الأعداد الأربعة التي صدرت لحد الآن هي أنّ بعض الأخوة الذين لم تُنشر مقالاتهم بسبب ردها من قبل الحكّام هؤلاء الأخوة تكدّرت خواطرهم لكنّهم يجب أن يعلموا أنّ المقالات تتمّ دراستها من قبل هيئة التحرير أولاً، ثم يتم إرسالها إلى الحكّام.بعد عودة المقالات يكون رئيس التحرير ملزماً بالعمل طبقاً لوجهات نظر الحكام.

٥- في بعض الحالات التي يتم ردّ المقالات فيها، يقوم رئيس التحرير بإرسال مقترحات لإصلاح المقالة إلى صاحبها، فإن التزم المؤلف بتلك الإصلاحات فإنه يتم عرض المقالة على الحكمين.

فهرس المقالات

ملامح المقاومة في شعر أبي القاسم الشابّي

الدكتورة رقية رستم پور ملكي*
امير فرهنگ نيا**

الملخص

إن شعر المقاومة ركنٌ عظيم من أركان الأدب العربي الحديث، و من أوسع الأبواب الشعرية التي يدور الشعراء في رحابها. فالشاعر المقاوم عليه أن يصنع مصيره بيده و يكون داعياً إلي التحرر و الاستقلال و ملتزماً بقضايا مجتمعه.

إذا أمعنّا النظر في الشعر التونسي المعاصر وجدنا أبا القاسم الشابّي(١٩٠٩م- ١٩٣٤م) من أكبر الشعراء المقاومين؛ بحيث كان شديد الإيمان بحرّيّة الاختيار و مسؤولا أمام مجتمعه الذي ينتمي إليه، مسايراً شعبه و أبناء قومه، مقاوماً للظلم و الطغيان، مناصراً ضد الظالم، متغنياً بأمجاد شعبه و رافضاً المصالحة مع الواقع الاجتماعي الذي يعيشه شعبه.

يهدف هذا البحث إلى دراسة الظواهر المختلفة للمقاومة في شعر الشابّي كما يهدف الكشف عن حياة الشاعر و شخصيته و ثقافته، ثم التعرف علي أدبه المقاوم و أهم الموضوعات الواردة فيه و أنماطها التي تمثلت في المحاور التالية:

١- الوطنية

٢- كفاح المستعمر

٣- القومية العربية (الالتزام القومي)

كلمات مفتاحية: أبوالقاسم الشابّي، المقاومة، الوطنية، القومية، الشعر التونسي المعاصر.

المقدمة

لا شك أنّ شعر المقاومة يُعدّ نوعاً من التصدي لكل أشكال الاستعمار و الاستبداد؛ كما لا يخفي أنّ شعر شعراء المقاومة ينمّ عن مشاعرهم القلبية من حبّ و غضب و حرمان؛ و الشاعر المقاوم يجمع بين مصيره و مصير أمته و يتحمل السجن و الاضطهاد ليقوم في وجه أعداء شعبه و ينفضُّ عن أمته غبار التخلف و العذاب و التوتر؛ فإنّه يريد الحرية و الاستقلال لشعبه و يرفض الاحتلال و يعتزّ بوطنه

* أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الزهراء.

** طالب الدكتوراه فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة تربيت مدرس.

تاريخ الوصول: ٨٩/٨/٣٠ تاريخ القبول: ٨٩/١١/١٠

و يحنّ إليه و يعبّر عن رفضه للواقع المرير الذي يعانيه الشعب داعياً إلي النضال من أجل العدل و الاستقرار. من هذا المنطلق يعتبر الشاعر التونسي المعاصر أبو القاسم الشابّي من أولئك المقاومين الذين تمثّلت معالم المقاومة في شعرهم؛ و يحاول هذا البحث بيان هذه الملامح في شعره مستعيناً بالمنهج الوصفي- الفنّي.

الشابّي: حياته و ثقافته

ولد أبو القاسم الشابّي في الرابع و العشرين عام ١٩٠٩م في بلدة « الشابية» من ضواحي «توزر» -عاصمة الواحات و المناظر الخلّابة- في تونس[١]. كان والده محمد بن القاسم من خرّيجي الأزهر الشريف.

ذهب أبو القاسم إلي العاصمة التونسية سنة ١٩٢٠م للدراسة بجامع الزيتونة و هو في الثانية عشرة من عمره، و قد نضج ذوقه سريعاً و قال الشعر مبكّراً؛ درس النحو و الصرف و البيان و الأدب علي الأساليب القديمة و حصل علي شهادة التطويع[٢] بعد أن تخرّج عام ١٩٢٨م؛ ثمّ التحق بمدرسة الحقوق التونسية و حصل علي شهادة الحقوق[٣].

تزوّج الشابّي قبل أن ينهي دراسته العالية؛ مات والده عام ١٩٢٩م بعد مرضٍ دام فترةً طويلةً و في السنة نفسها أُصيبَ الشاعر بمرض تضخّم القلب ؛ فانتابه المرض بشدة و توفّي عام ١٩٣٤م و ترك بعد رحيله طفلين[٤].

عاش حياةً مليئةً بالاضطرابات، حيث اعتراه الحزن و الأسي بعد كارثة وفاة والده؛ و موت حبيبته، و في نفس الوقت، أُصيبَ الشاعر بمرض القلب، بيد أنّه كان في ريعان شبابه و لم يتجاوز الثانية و العشرين من عمره[٥] .

إنّ هذا الداء الذي أودي بحياته جعله يصوِّر تلك اللحظات القاسية المليئة بالأتراح، حيث يقول في قصيدته «في ظلِّ وادي الموت»:

١- محمد نبيل، طريفي، شرح الديوان أبي القاسم الشابي، ص٦.

٢- هي إجازة جامع الزيتونة في ذلك العصر.

٣- أحمد، قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، ص ٥٦٥.

٤- محمد نبيل، طريفي، شرح الديوان أبي القاسم الشابي، ص ٧- ٨.

٥- سحر عبد اللّه، عمران، أبو القاسم الشابّي، عبقرية فريدة و شاعرية متجددة، ص١٣.

و أَكَــلنَا التّــُرَابَ حتّي مَــلِلنَا وَ شَرِبنَا الدُّمـــوعَ حَتَّي رَوينَـــا
وَ نَثَرنــَا الأَحلَامَ وَ الحُبَّ و الآ لامَ و اليأس و الأسي حَيثُ شِينا
ثُمَّ ماذَا؟ هذا أنا صِرتُ في الدُّن ــيَا بعيدا عَن لَهوِهَا وَ غِنــَاها
فِــي ظَلامِ الفَــناءِ أَدفــُنُ أَيــّا مِي، و لا أَستَطِيعُ حتّي بُــكَاها
وَ زُهورُ الحياةِ تَهوي بِصَمـــتٍ مُحزِنٍ، مُضجرٍ عَلــي قَــدميَّا[1]

يطالعنا الشعر سيطرة الهمّ و الأسي عليه و ذلك بسبب تلك المعاناة الكبيرة للمرض الذي أصابه و أودي بملازمته الفراش، فإنّ هذا المرض سبّب له نزعة تشاؤمية بالنسبة للحياة حيث لا يري فيها إلّا أكل التراب و شرب الدموع و الابتعاد عن لهو الدنيا و غناها؛ فإنّ الحياة في رؤيته مليئة بالحزن و الضجر.

لعلّ من أهم مقومات الشخصية لدي الشاعر هي قوة الإرادة و صلابة العزيمة، و إحساس شعوري دقيق و وجدان عاطفي غزير و حساسية للجمال.

كما أن المرض الذي ولّد له حالة تشاؤمية سوداوية في نظرته إلي الوجود، كذالك واقعه المادي الذي نشأ من ضغط أعباء الحياة و تكاليفها عليه، و لاسيما بعد وفاة والده، ثمّ مطالعاته الفكرية والأدبية التي صقلت موهبته و طبعت شعره بمسحة من الخيال و واقع الحياة في وطنه من البؤس الاجتماعي و التخلف الثقافي كل ذلك كان من أهم العوامل المؤثرة في شخصية الشابّي الشعرية[2].

و مهما يكن من أمر فإنّ ديوان «أغاني الحياة» يصور لنا بطلاً ذاتياً عاش تجربةً عاطفيةً عميقةً باءت بالفشل بموت الحبيبة في ريعان شبابها، فطعن المحبَّ طعنةً قويةً مزّقتْ وجدانه و أذابتْ قلبه حزنا علي فراق فقيدته التي بكاها بكاءً مرّاً[3].

فِي الدَّياجِي
كَم أُناجِي
مَسمَعَ القَبرِ بغصّاتِ نَحيي وَ شُجونِي
ثُمَّ أَصغِي عَلَّنِي أَسمَعُ تَردِيدَ أَنِينِي
فَأَري صَوتِي فَريد

١- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص ١٩٩.
٢- سحر عبد اللّه،عمران، أبو القاسم الشابّي، عبقرية فريدة و شاعرية متجددة، ص١٣.
٣- عبد السلام، المسدّي، قراءات مع الشابّي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، ص ١٨- ١٩.

يَا فُؤادِي
مَاتَ مَن تَهوِي وَ هَذا اللَّحدُ قد ضَمَّ الحَبيب
فَابكِ يا قَلبُ بِما فِيك مِن الحُزنِ الُمذِيب
اِبكِ يَا قَلبُ وَحِيد[١]

نشأ الشاعر في أسرة كان أبوه من علماء الأزهر، فأول مدرسة تعلَّم فيها، هي أسرته حيث كان فيها كثيرٌ من الكتب الأدبية و اللغوية و لّما انتقل إلي جامعة الزيتونة و تعرف علي أمهات الكتب العربية و المدارس الأدبية مثل مدرسة الديوان و جماعة آبولو، فاستطاع بمطالعاته الواسعة أن يطَّلع علي روائع الأدب العربي من العصر الجاهلي حتي العصر الحديث؛ كذلك أُعجِبَ بشعر المهجر و الشعراء الرومانسيين، فتمكن بفضل مطالعاته الخاصة أن يبلغ النضج الأدبي و الفكري؛ و ظهر شعره مجموعاً في المجلد الأول من كتاب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» للأستاذ زين العابدين السنوسي؛ و في السنة نفسها ألقي بنادي قدماء الصادقية محاضرةً حول «الخيال الشعري عند العرب»[٢].

قدّم الأستاذ حسن البسج لديوانه و شرحه و قال: هذا الديوان الذي نضعه اليوم بين يدي القارئ الكريم، هو كلّ ما جادت به قريحة أبي القاسم الشابّي في سني عمره القصير، و الديوان من حيث المحتوي يمثّل مجمل آراء الشاعر و خلاصة مذهبه في القضايا الإنسانية العامّة؛ و هو أيضاً نتيجة لتجربة الشاعر مع الناس و المجتمع و الاحتلال؛ و لا ننسَي تجربته مع ذاته، مع مرضه و آلامه و مع ما أُصيبَ به من نكبات ليس أقلُّها وفاة أبيه الذي كان يجد فيه سنداً قوياً عند الشدائد[٣].

اهتمّ بالأدب المهجريّ و تأثّر به؛ يقول الأستاذ خليفة محمد التليسي: إنّ الشابّي تلميذ نابغ لجبران و التلمذة تعني التشابه في الخصائص الفنية و فلسفة الحياة. فكما كان أدب جبران دعوةً حارّةً للنهوض و مماشاة الزمان، فهي ثورة تعيد إلي الذهن ثورة الشابّي علي شعبه الذي كان يراه غير جدير بالحياة[٤].

إنَّ هذه الظاهرة تتجلّي في قصيدته «يا شعب»:

أَيُّها الشَّعبُ أنتَ طفلٌ صَغيرٌ لاعِبٌ بالتُّرابِ و اللَّيلُ مُغسِ[٥]

١- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، صص٨٤- ٨٥.
٢- محمد نبيل، طريفي، شرح الديوان أبي القاسم الشابي، ص٧.
٣- أحمد حسن، البسج، شرح الديوان أبي القاسم الشابي، ص٣.
٤- خليفة محمد، التليسي، الشابّي و جبران، ص٤٨.
٥- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص١٠٨.

ليس عندالطفل (المشبه به) أيّ إحساس بالمسؤولية، و يكفيه اللعب بالحقارات، بينما لا ينتهز الفرص و لا يعرف خطورة الزمن الذي يلعب فيه، هكذا يصوّر الشعب الذي لا يتحمّل المسؤولية.

يقول أحمد قبش عن تأثّره بالأدباء المهجريين: تأثّر الشابّي بالمهجريين أمثال جبران و نعيمة و إيليا أبي ماضي، كما تأثر بغوتة و لامرتين و المعرّي و ابن الفارض، ممّا جعل شعره حرّاً منطلقاً يجمع بين التمرّد و التصوّف معاً مع حسّاسية شفّافة و عاطفة رقيقة مع دعوة إلي الإصلاح الاجتماعي و الدعوة إلي التحلل من قيود الجمود و الرجعية و حبٍّ للطبيعة جعله يطبع به شعره كلّه سواءً أكان وطنياً أم عاطفياً في مسحة من الحزن و اليأس[١].

ملامح المقاومة في شعر الشابّي

إنّ أهمّ محاور المقاومة في شعر الشابّي تتمثل في الشعر الوطني و النضال و الالتزام القومي:

أ) شاعر الوطنية

إنَّ الشعراء تغنّوا في هذا الشعر - الشعر الوطني- بحبّ وطنهم و الهيام به، و جهروا بأنّهم جنوده الذين يبذلون دماءهم رخيصة في الدفاع عنه، و نادوا بما ينبغي أن يكون عليه المواطن الغيور من الصفات، و ندّدوا بالخائن المارق و أنذروه بما سيلقي من وخامة العاقبة و سوء المنقلب[٢].

أين يا شعب قلبك الخـــافق الحســـ ـــساس؟ أين الطموح و الأحلام؟
أين يا شعب روحك الشاعر الفنـــ ـــنان؟ أين الخـــيال و الإلـــهام؟
أين يا شعب فنّك الســـاحر الخلـــ ـــلاق؟ أين الـــرسوم و الأنغام؟
أيـــن يمّ الـــحياة يدوي حـــواليـــ ـــك؟ فأيـــن المقامر المـــقدام؟[٣]

تُعتبر هذه القصيدة الرائعة نقطة انطلاق في تجديد وطنية الشاعر؛ لأنّها تتمحور علي خطوط عريضة واضحة تدلّ علي مدي إحساسه بضرورة البعث و التطور، و تشير إلي الأهداف التي يريدها لمجتمعه، و هي تحكي عن أسباب الضعف التي كان يرزح الشعب تحت عبئها و نواحي القوّة التي يتطلّع إليها الروّاد من الشباب.

إِذا الشَّعبُ يوماً أَرادَ الحَيـــاة فلا بدَّ أن يستجيبَ الـــقَدَر

١- أحمد، قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، ص٥٦٦.

٢- محمد، النويهي، قضية الشعر الجديد، ص٥٢٤.

٣- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص١٥٢.

و لابـــدّ لليـــل أن ينـــجلـــي وَ لا بُدَّ للقـــيدِ أَن ينـــكسِر
و من لم يعانقه شوق الحيـــاة تَبَخَّر فـــي جَوِّها وَ انـــدَثَر
فويـــل لمن لـــم تشقه الحيـــا ة مِن صَفعَة العَدمَ المُنتَصِر[1]

تتمّ إرادة الحياة للشعب في حين انجلاء الليل و انكسار القيد، و الليل هو ذلك المستعمر؛ إذا ذهب فتصفو الحياة و تضيء. «إنّ إرادة الشعوب هي إرادة الأقدار، و الليل مهما يطُلْ، فلا بدّ من طلوع الصبح. إنّها وطنية صادقة لا تخدم أغراضاً طبقية و لا تسير في ركاب حزب و لا توحيها مناسبة هزيلة ضئيلة لا تخرج في سطحيتها؛ وطنية متمردة، وطنية ذاك الشاعر الذي وعي رسالته، فأحسّ في أعماقه أنّه مسؤول عن تبصير شعبه بمعاني الحياة الحرّة الكريمة؛ مسؤولية الشاعر الذي احترم ذاته و كيانه و استقلّ بهما عن الآخرين؛ فأحبّ لشعبه أن يحقق ذلك في شخصية متميزة تتجه إلي المساهمة الحضارية»[2]. ساهمت هذه القصيدة في إيقاظ الشعور الوطني لأبناء الشعب حينما دخلوا ساحات النضال محضَ إرادتهم؛ و انتصروا لأنهم تأكدوا و تيقّنوا علي إرادتهم، بعبارة أخري إنّ هذه القصيدة قد أشعلتْ تلك القوي الكامنة في الشعب و عرّفتْهم بمصيرهم لكي يثقوا بالمستقبل و يتحمّلوا المتاعب و المشاقّ للحصول علي الحرية؛ فهذه الأبيات تدلّ علي وطنيته و صدق غيرته علي الأمّة، إنّه استخدم الشعر في حماية الثوّار و مقاتلي الأعداء؛ فإنّه ولد في بيئة وطنية «قرية الشابّية»، حيث كانت تقيم العائلة و انطلقت جحافل المقاومة، فكان أبوه من أولئك المقاومين و المحرّضين علي الثورة ضدّ الاحتلال الفرنسي و في هذه الأجواء زرعت في الشابّي بذرة الحبّ للوطن و الأمّة.

إنّ الوطنية شعور ذاتي يرضخ الانسان بموجبه إلي دوافع نفسية و منازع ذاتية يتألّب مع المجموعة البشرية المنتمي إليها تألّباً وجدانياً انفعالياً؛ و الشعور الوطني عند الشابّي حادّ يصل إليالذوبان والانصهار في الرمزالوطني الأوفي «لفظ تونس» فتقوم بين الشاعر ورمز عاطفته علاقات من الحبّ والإخلاص ثمّ النضال والفداء[3].

يقول الشاعر في قصيدته «تونس الجميلة»:

لَستُ أَبكي لِعُسفِ لَيلٍ طَويـــل أَو لِـــربعٍ غَـــدا العَفاءُ مَرَاحَه
إِنَّمـــا عَبرَتِـــي لِخَطبٍ ثـــَقِيل قَد عَرَانا، وَ لَم نَجِد مَن أَزاحَه

١- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص٧٤.
٢- خليفة محمد، التليسي، الشابّي و جبران، ص٧٠.
٣- عبد السلام، المسدّي، قراءات مع الشابّي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، ص٥٦.

كلَّما قَـــامَ فِــي البِلادِ خَطيبٌ مُوقِظٌ شَعبَه يــريـــدُ صَلاحَه
أَلَبَسوا رُوحَه قَميصَ اضطِهادٍ فَاتك شائك يـــردُّ جِماحَـــه[١]

اقترنت صورة الليل بالعسف؛ و الليل هو ذلك المستعمر الذي بقي زمناً طويلاً في أرض الشاعر.

تمثّل علاقة الشابّي بتونس مثلاً أعلي للانتماء الوطني، فهو لم يتلوّن بأيّ لون آخر عاش فيه أو حضارة عايشها؛ إذ بقي مشدوداً إلي المركز العاطفي و الفكري و الثقافي و الحضاري الذي أكسبه قيمة وجود و أصالة انتماء.

إذن تأتي هذه القصيدة نقطة تقاطع قوتين متصادمتين، و يتحول اللفظ المصاغ علي عمود الشعر جولة صراعية بين الوعي الفردي و الجماعي، تطابق فيها الأنا -وهو ضمير الشاعر- مع ضمير الغائب «صوت المصلح»؛ مثلما تطابق ال«أنتم» -ضمير المخاطبين أبناء الشعب- مع ال«هم» ضمير الحاضرين المستبدّين[٢].

كثيراً ما يعبّر الشاعر عن مشاعره الوطنية بلغة صادقة؛ و بلسان الجماهير العربية في مناسباتها المؤلمة، فيجدون فيه العزاء و السلوان و أنّه يخاطبهم من داخلهم و ليس من الأبراج العاجية، فهو واحد منهم.

و الشابّي من أولئك الشعراء المعاصرين الذين أدركوا الشعر الجديد برسالته الجديدة؛ و التي لا تنمّ عن مجرّد مدح و تمجيد بكلّ ما في الوطن من عناصر و صفات و تقاليد و عادات؛ فهو إنّما يتخذ الشعر أداةً لتحذير الأمّة نحو محاولة للتغيير؛ و يري أنّ الوطنية الصحيحة، هي التي تعترف بالعيوب في صراحة تامّة كخطوة لازمة نحو محاولة علاجها؛ و من هنا أجازوا لأنفسهم أن يشرحوا تلك العيوب و النقائص الوطنية تشريحاً لم يخْلُ من قسوة[٣]. يقول الشاعر في قصيدته بعنوان «صوت تائه»:

شُرِّدْتُ عـــن وَطنِي السَّماوِي الّــَذِي مـــا كـــان يـــوماً واجماً مغموماً
شُرِّدْتُ عن وَطنِي الجَميل..أنا الشَّقـــ ـــيُّ، فَعِشتُ مَشطورَ الفؤادِ يتيماً
فـــي غُربـــةٍ رُوحيـــةٍ مَلـــعونـــةٍ أشواقُها تَقضِي عِطاشـــاً هِيـــماً[٤]

إنّ تونس وطن الشاعر و مسقط رأسه و موضع هواه و مرتع طفولته و صباه؛ فهذه القصيدة تبثّ ذلك الهوي و تصّور مقدار حبه له.

١- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص٥٠.

٢- عبد السلام، المسدّي، قراءات مع الشابّي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، ص٥٧.

٣- محمد، النويهي، قضية الشعر الجديد، صص٥٢٤- ٥٢٥.

٤- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص١٤٨.

فالقصيدة تجسّد عبر الأفعال «شرّدت» معاناته التي وقعت له قهراً عنه بفعل قوي خارجية فرضت عليه؛ فتقبّلها و حاول الخروج عنها، و هذا الفعل يحمل في ثناياه الحزن و التعذيب و الأسي الذي كرّره بشكل متوالٍ و كان تشريده عن وطنه و عن الدنيا بكل ما فيها، و لذلك وصفها بأنّها «غربة روحية ملعونة»؛ فخلق مع كل فعل صورة من صور العذاب و التشريد[١].

إذن ما نراه في وطنيات الشابّي هو حنين مشبوب و وجد صادق و عاطفة محتدمة و خيال ساحر و تغنٌّ بجمال موطنه و شعور عميق و لوعة صارخة عميقة و نغمات فيها عنف و رقة و اضطرام و إثارة؛ فإنّه يتغنّي في هذا الشعر بحبّ وطنه و الهيام به و يجهر بأنّه من الجنود الذين يبذلون دماءهم رخيصة في الدفاع عن الوطن.

ورد في ديوانه حوالي٩١ قصيدة شعرية و من بينها ١٣ قصيدة تدور حول المضامين الوطنية. من أبرز سمات وطنيات الشابّي تحسُّرُه علي الوضع السائد للوطن و التزامه لمعالجة مشاكل مواطنيه؛ هذا الالتزام الذاتيّ الناتج عن معاناة داخلية للواقع الذي يعيشه شعبه و إنّه يحاول من خلال أشعاره الوطنية أن يلعب دوراً فاعلاَ و يكون داعياً لحركة إصلاحية تجاه أبناء شعبه. بعبارة أدقّ إنّ وطنياته تعبّر عن نوع من قلق اجتماعي سببه الفصل الطبقي بين المواطنين و كذلك الفقر و الضعف و الحرمان و الظلام و الجهل الذي أصيبوا به؛ فهو يبحث عن وطن مثالي لأبناء شعبه، بعيداً عن المعاناة و المعوّقات و القيود الطبقية؛ و بما أنّ الوطن رمز لهوية الشاعر، فإنّ الدفاع عنه بكافّة المستويات يعتبر من أسمي ملامح المقاومة للشاعر.

ب) كفاح المستعمر

استهدفت سياسة الاحتلال الفرنسي آنذاك إبقاء الشعب التونسي في حالة من التخلّف الفكري عن طريق تشجيع الهياكل الثقافية التقليدية و الحيلولة دون قيام أيّ حركة تنويرية أو محاولة إصلاح مستنيرة، و الهدف الاستعماري لهذه السياسة معروف؛ و من ثَمَّ كان لحركة التجديد الفكري و الأدبي في تونس - كما كان الشأن في مصر و الشام و العراق- وجهها السياسي بالضرورة؛ فقد كانت الدعوة إلي تحرير الأدب من قيوده التقليدية البالية هي في الوقت نفسه دعوةً إلي تحرير الإنسان من الظلم السياسي و الاجتماعي الواقع عليه؛ و من ثمّ كان لأدب الشابّي -شعره و كتاباته النثرية- وجهه الفكري و الفنّي، كما كان له وجهه السياسي و الاجتماعي؛ فلم تكن التجربة الذاتية التي يعبّر

١- زهير أحمد، المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابّي، موسوعة الدهشة، ص٢٥.

عنها هذا الأدب بمعزل عن الواقع الجماعي الذي عاش الشاعر في إطاره؛ فالقيود التي تشمل روح الجماعة و تعوقها عن الانطلاق و ممارسة الحياة كما ينبغي للمجتمع الحرّ أن يمارسها[١].

اتّخذ الشاعر من الاستعمار موقف العداوة الصريحة و نبّه إلي ألاعيبه و استنهض همم الناس و أثار حقدهم و حذّر الشعب منهم و فنّد ادعاءاته.

لا ينهضُ الشَّعبُ إلا حِينَ يدفعُه — عَزمُ الحياةِ، إذا ما استَيقظَت فِيه
و الحُبُّ يخترقُ الغبراءُ مندفعاً — إلي السمــاء، إذا هَبَّت تُنادِيــه
و القيدُ يألفُه الأمواتُ، مَا لَبِثوا — أمّا الحيــاةُ فيبلِيــها و تُــبلِيه[٢]

كذلك يخاطب الظالم و يقول:

ألا أيــها الظالــمُ المستــبدُّ — حبيــبُ الظــلامِ، عــدوُّ الحَيــاه
سخرت بأنّات شعب ضعيف — و كفُّك مــخضوبــةٌ مِــن دمــاه
و سِرتَ تشوِّه سحرَ الوجود — و تَبذرُ شــوك الأسي فــي رُبــاه
رويدك، لا يخدَعَنك الرَّبيعُ — و صحوُ الفضاءِ، و ضَوءُ الصباح
تأمَّل، هنالك...أنّي حصدتَ — رؤوسَ الــوري و زهورَ الأمــل
سيجرُفك السيلُ، سيلُ الدِّماء — وَ يــأكلك الــعاصِفُ المُشتَــعِل[٣]

تجسدت فظائع الاستعمار و فضح جرائمه البشعة في قول الشاعر حيث أخذ ينصح المستعمرألّا يخدع الشعب بأمانيه الباطلة؛ لأنّه سيواجه عقاباً شديداً علي يد الشعب مع الثورة و المقاومة؛ و يواصل مخاطباً المستعمر في قصيدته و يقول: مكانك، أيها المستعمر الغاصب، لقد ملأت الدنيا ظلماً و فساداً و خراباً، لقد اغتصبت حق الشعب بالقصف وإراقة الدماء، دون أن يمنعك من جريمتك أنّات المستضعفين و آهات المظلومين، أفسدت جمال الحياة بظلمك و زرعت فيها الضغن و الحقد.

ظننتَ أنّ الرياح ستجري علي ما تشتهي و لا يثور عليك الشعب؟ و لكنك قد خدعت نفسك لأنّ الشعب يثور ثورةً لاهبةً ليخرج من شراكك و سمومك و أساليبك الملتوية المضلّلة ليقف قوياً صامداً في مواجهة المستعمرين طلباً للحرية.

١- عزّ الدين، اسماعيل، كلّ الطرق تؤدّي إلي الشعر، صص٥٥- ٥٦.

٢- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص٢٠١.

٣- المصدر نفسه، صص١٩٣- ١٩٤.

إنّ عاطفة الشاعر في هذه القصيدة هزّةٌ شعوريةٌ خاصةٌ تنبع من وجدانه الحيّ و إحساسه المتوقد و دفق عاطفته الثائرة التي تصبّ حممها علي المستعمرين، و تبكي أسي لويلات شعبه المسكين، إنّه يحارب الاستعمار و يؤمن بحقّ الشعب[١].

تتمحور الأبيات الثلاثة الأخيرة حول تحذير المستعمر الذي خدع بالربيع الظاهر و الفضاء الصحو و الصباح المُشرق، ظنّاً منه أنّ ذلك حقيقة الأمر، و لكنّه خدع، ففي الأفق الرحب ذي الصباح المشرق في الظاهر هول الظلام، و رعود ستقصف، و رياح ستعصف، و يكرّر التحذير، و حتّي يؤكد هذه الدلالة ، دلالة التحذير و التخويف و التهديد، و يختم المقطع بصورتين تشبيهيتين تجسّدان هذا التهديد بأمثلة حسّية تزيد الرهبة في قلب المستعمر، تحت الرماد اللهيب، و هي تمثيل لصورة الصحو و الصباح الخادعين الذين يخفيان الثورة و الرياح، و كذلك من يبذر الشوك يجني الجراح تمثيل لما يفعله المستعمر في صورة حسّية تبين له مصيره و جزاءه[٢].

لم يقف إحساس الشابّي الدقيق بالألم عند نفسه، بل تعدّاها إلي أمّته، إذ وجدها ترزح تحت كابوس الاستعمار الفرنسي، و تستشعر منه ألماً مريراً، و هو لم ينبعث من قلبها و صميمها كما ينبعث ألمه من قلبه و صميمه، فقد أذلّها الفرنسيون و حوّلوا حياتها إلي جحيم لا يطاق[٣].

يقولـــون صوتُ المستذلِّين خـــافتٌ   و سمعُ طغاةِ الأرضِ (أطرشُ) أصخمُ
و في صيحة الشَّعبِ المسخَّرِ زعزعٌ   تَخرُّ لــها شُـــمُّ الــعروشِ و تُـــهدَمُ
و لعلعةُ الحقِّ الغضوبِ لها صدي   و دمدمةُ الحربِ الضروسِ لها فمُ
إذا التفَّ حولَ الحقِّ قـــومٌ فإنَّـــه   يصرِّمُ أحداثَ الزمـــانِ و يـــبرمُ[٤]

يلاحَظ أنّه يتحسر علي وطنه و يصوِّر واقع شعبه المرير و الاضطهاد الذي تعرّض له؛ حيث يهتف بالثورة علي الاستعمار في أيّ وطن كان، مطالباً الحرّية و العدالة و الإنصاف الذي يهدف إلي التنديد بكل مظاهر العسف، و تفتح جبهة صراعية جديدة و هي مرحلة استنهاض الشعب و إيقاظه، موحياً بمدي حبّه لوطنه و شعبه.

١- صادق، خورشا، مجاني الشعر العربي الحديث و مدارسه، ص١٣٨.
٢- مدحت، الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص١٧٤.
٣- شوقي، ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص٥٠.
٤- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص١٥٩.

إنّ الشابّي قد أفني روحه للتغنّي بالحياة و إيقاظ الأرواح الخامدة و لم يسْعَ وراء منصب حكوميّ أو كسب شخصي؛ شأنه في هذا شأن المصلحين؛ و ربما خُيل لشاعرنا في وقت من الأوقات أنّه يفني حياته عبثاً، و أنّه يحترق من أجل الآخرين دون أن يلقي منهم الاستجابة المشجِّعة، بل إنّهم ربما أنكروه؛ و إنّه ليحزن لذلك أشدّ الحزن وكان هذا الإنكار حرياً أن يصرفه عن طريقه، و لكنه مع ذلك لا يملك إلا أن يستمرّ في رحلة الحياة و ربما دفعه اليأس في بعض الحالات للفرار إلي الغاب من أجل أن يلتمس لروحه الثائرة الطمأنينة و السكينة[١].

إنّني ذاهبٌ إلي الغابِ، يا شعـــ ـــبي لأقضي الحياةَ، وحدي بيأسِ
إنّني ذاهبٌ إلي الغابِ، علّـــي في صميمِ الغابـــاتِ أدفـــنُ نفسي
ثمّ أنساك ما استطعتُ، فما أنـــ ـــتَ بأهـــلٍ لخمرتي وَ لـــكأسي
سوف أتلو علي الطيورِ أناشيـــ ـــيدي، و أُفضي لها بأشواقِ نفسي
فهي تدري معنَي الحياةِ وتدري أنّ مـــجدَ النـــفوسِ يقـــظةُ حسّي[٢]

من الواضح أنّه لم يذهب لكي يعيش في الغابات حقاً، بل اضطرّ إلي الفرار من مجتمعه نتيجةً لعجزه عن القيام بدورٍ إيجابي في توجيه الحياة و الناس، إنّه فرار إلي داخل النفس و إن اتخذ من القرية أو الغابة ملاذاً.

كـــرهتُ القـــصورَ و قطّانَـــها و ما حولَها من صِـــراعٍ عَنيف
و كيدَ الضّعيفِ لسعيِ الضّعيف و عصفَ القويِّ بجهد الضعيف[٣]

حلّل في هذه القصيدة سبب الهروب و مغبّتها، فهي نتيجة صراع أهل القصور، و اغتصاب القويّ لحق الضعيف، و تربّص الضعيف بالقويِّ وحقده عليه؛ و نتيجتها ويلات، و دموع، و فقر و ترمّل؛ و كلّ ذلك يضفي علي القصيدة جواً من الحزن و الأسي يخيم علي مصرع الحق و سيادة البغض في العالم[٤].

١- هاني، الخير، أبو القاسم الشابي (شاعر الحياة والخلود)، ص١١.

٢- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص١٠٨.

٣- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص١١٩.

٤- ويليم، الخازن، الشعر و الوطنية في لبنان و البلاد العربية، ص١١٣.

يعكس شعره الأوضاع السياسية التي كانت سائدةَ في تونس، و هي آنذاك خاضعة للانتداب الفرنسي منذ سنة ١٨٨١م؛ و كانت تعاني كباقي الدول العربية و تخضع لحالة من التخلف حتّمت علي الشعراء و قادة الفكر الدعوة إلي التحرر و الثورة علي الواقع[١].

إذا عدنا إلي تواصل إلهام الوطنية ضمن «أغاني الحياة» وجدنا الشابّي يعكف علي استقراء واقع شعبه و هو يرزح تحت كابوس الاستعمار، يستترف دماءه و يبتزّ خيراته، ثمّ هو بعد هذا و ذاك يلجم صوته بالكبت، و الغلبة القاهرة و ينظر الشاعر إليه فيراه شعباً طوّقته قرون الانحطاط فكبّلته بقيود من الوهم و الضلال، و هي إلي الانسلاخ و التفسخ أقرب منها إلي المعالم الحضارية المتميزة[٢].

البؤسُ لابنِ الشَّعــــبِ يأكلُ قلبَــــه و المجدُ و الإثراءُ للأغرابِ
الشَّعبُ معصوبُ الجفونِ مقسَّمٌ كالشاةِ بينَ الذِّئبِ و القصّابِ
و الحقُّ مقطوعُ اللِّسانِ مكبَّلٌ و الظلمُ يمرحُ مذهبَ الجلبابِ
هـــذا قليلٌ من حـــياةٍ مـــرَّةٍ في دولةٍ الأنصابِ و الألقابِ[٣]

إنّ هذا الديوان -أغاني الحياة- صورة من ثورة متصاعدة انفجارية تتبلور في الإنذار و التهديد و التحدّي؛ فيكون بذلك ضرباً من تجسيم الإرادة البشرية و تعنيف الشعب لاستكانته و خضوعه للحاكم المستبد وللمستعمر الغاشم.

ليت لي قوّةُ العواصفِ، يـــا شعـــ ـــبي فألقي إليك ثورةَ نفسي
ليت لي قوّة الأعاصير، إن ضَجــ ـــجَت فأدعوك للحياةِ بنبسي[٤]

تأثر الشاعر بما يسود وطنه من جمود و تقهقر و انحطاط و ما يحيط ببلاده من فقر و جهل و مرض فسخط علي عيشه و تشاءم بحياته تشاؤماً مبعثه الإصلاح و نقد ما رأي من أحوال و أعمال و ما أحس به من ضعف و خضوع و استعباد. فإنّه يتوجه بقصائده إلي أبناء بلده لكي يغيروا الواقع و يستميتوا في سبيل الحصول علي الحرية.

إذا الشَّعبُ يوماً أرادَ الحياة فلا بدَّ أن يستجيبَ الـــقدر
و لا بـــدَّ للَّيلِ أن ينجـــلي و لا بدَّ للقيدِ أن ينـــكسر

١- ميشال خليل، جحا، الشعر العربي الحديث، ص٦٠.

٢- عبد السلام، المسدّي، قراءات مع الشابّي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، صص٥٩- ٦٠.

٣- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص٤٠.

٤- المصدر نفسه، ص١٠٧.

و من لم يعانقهُ شوقُ الحياة تبخّرَ في جوِّها و انـــدثر
فويلٌ لـــمن لم تشُقهُ الحيا ةُ من صفعةِ العدمِ المنتصِرِ
كذلك قالت لي الــكائنات و حدَّثَني روحُها المستَتِر[١]

إنّ هذه القصيدة «إرادة الشعب» صرخة في وجه الاستعمار و التسلط و العبودية و صيحة مدوية تعلن أنّ الشعوب لا تقهر، و أنّ الصبح آتٍ مهما طال ليل الظلام؛ يتحدث الشاعر عن إرادة الشعوب و كيف أنّه إذا أراد شعب ما أن يعيش حياة التحرر و الانطلاق و يفضّ أغلال الماضي، فلا يملك القدر إلّا أن يحقّق هذه الرغبة،فكأنّ الشاعر يريد أن يؤكد حقيقة مؤدّاها أنّ إرادة الأقدار من إرادة الشعوب و يترتب علي ذلك أن يزول ظلام الليل و ظلم الرقّ والعبودية فتتكسّر كل القيود[٢].

إذا تيقظ الإحساس في روح الشعب تحركت في صدره الأشواق و الرغبات الكامنة؛ و إذ ذاك يشعر بنفسه و يعلم أنّه عضو من المجموعة البشرية و عليه السعي و الاجتهاد في سبيل كمال الإنسانية و الحياة العليا.

يجيءُ الشتاءُ، شتاءُ الضبـــاب شتاءُ الثـــلوجِ، شتـــاءُ المـــطر
فينطفئُ السِّحرُ، سحرُ الغصونِ و سحرُ الزُّهورِ، و سحرُ المطر
و تهوي الغصونُ، و أوراقُها و أزهـــارُ عهدٍ حبـــيبٍ نَـــضِرِ[٣]

غير خفيٍّ أنّ ما يرمز إليه الشاعر في هذه الأبيات لا يقتصر علي مظاهر الطبيعة و إنّما ينطبق علي كل الكائنات الحية و علي البشر بصورة أخصّ، أفراداً و جماعاتٍ، و هو يبتغي من وراء ذلك أن يذكي الشوق في قلوب الناس و في قلوب التونسيين بخاصة، و إلي الحياة ما ينطوي عليه من سحر الوجود و جماله و الحياة التي ينادي بها حياة البناء و المعرفة و الحضارة و العمل المنتج بمختلف أنواعه و مظاهره، حتي تخرج الأمّة من ظلالها الدامس إلي إشراقة النور البهيجة فتحقق لنفسها حياة حرّة كريمة و تغدو جديرة بالاحترام و التقدير[٤].

إذن حرّك الاحتلال مشاعر الشابّي الوطنية و صوّر في شعره لواعج نفسه التي ترفض الهزيمة و تحمل الكبار -قادة و زعماء- مسؤوليتها.

١- المصدر نفسه، ص٧٦.

٢- صادق، خورشا، مجاني الشعر العربي الحديث و مدارسه، صص١٣٧- ١٣٨.

٣- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص٧٧.

٤- أحمد، أبوحاقّة، الالتزام في الشعر العربي، ص٢٦٣.

فواقع الحال أنّ الشاعر هو ابن الثلث الأول من القرن العشرين بكلّ ما تشتمل عليه هذه المرحلة من تناقضات و حركات سياسية و اجتماعية و حضارية في الوطن العربي مشرقياً كان أو مغربياً و كان له مشاركات في الالتزام علي صعيد الشعر و الفكر و الذي شغله من قضايا مجتمعه قضيتان كبريان، أولاهما: السيطرة الفرنسية و الثانية: التخلف؛ و عن كل من هاتين القضيتين تتفرّع عدّة قضايا كان الشابّي يتصدي لها في شعره، من هذه القضايا الظلم و الاستبداد و فساد المدينة و خمول الشعب و شقاؤه و جهله و انحطاطه و استسلامه لما يتخبّط فيه من ضعف و مشكلات[١].

قد ورد في ديوان الشاعر حوالي ١٠ قصائد حول الكفاح و نضال المستعمر؛ و إنّ اهتمام الشاعر بهذا النوع من الشعر يدلّ علي أنّه يريد مجتمعاً قليل الاختلاف و الفصل ليغير الوضع الراهن؛ إنّه أدرك أنّ الاستعمار لا يفكر إلّا في تشويه سمعة الشعب التونسي و نهبه و احتلاله؛ و لا شكّ أنّ هذا الفصل يتّسم بالفوضي و تدهور الأوضاع الاجتماعية و السياسية لأبناء الشعب. فمن الممكن أن نسمي الشابّي رائداً من روّاد الحركة التحررية للشعب التونسي، الذي حاول أن يبعث الحيوية و الحماس في ضمير أبناء شعبه لمواجهة الاستعمار الفرنسي و لتحرير الوطن من كابوس الاحتلال، ليستردّ الشعب سابق عزّها و استقلالها.

ج) الالتزام القومي

إنّ الفكرة القومية من حيث وجود الشعب العربي بهويته و كيانه و محدّداته و روابطه و شخصيته التأريخية، ضمن معطيات الزمان و المكان من قيم و أعراف وتقاليد وخصائص ثقافية ونفسية مشتركة وهي عوامل تشكل بجدليتها، الاستمرارية

و التفاعل الحضاري و صيرورة الواقع القومي[٢].

و الشاعر الذي يستحقّ صفة شاعر الأمّة هو الذي يتحرّك ضمن الرؤيا الجماعية و التراث المشترك لأبناء أمّته.أمّا شاعر المرحلة فهو المحدود بشعار أو مفهوم لا يتجاوزه؛ إنّه في أقصي جهده مقيد بالظرف الراهن و هذا يعني أنّ شاعر المرحلة هو الذي يعبّر عن واقع أنجز أو قيد الإنجاز، لكنه واقع محدد عقلاني فور انتهائه. اما شاعر الأمة فهو شاعر الصيرورة، يعبّر عن ديالكتيك الواقع أي عن

---

١ - أحمد، أبوحاقّة، الالتزام في الشعر العربي، ص٢٥٢

٢ - بكري، خليل، الفكر القومي و قضايا التجدد الحضاري، ص٣٢.

النسب و العلاقات الداخلية فيه، ضمن تطلعات الأمّة و واقعها المتجاوز بواسطة هذه التطلّعات بالذات[١].

إنّ الشابّي يؤمن بأنّ الشعر ذو هدف اجتماعي يسمو به عن المصالح الشخصية ليصبح عاملاً للتغيير والتطوير و البناء الحضاري لدي الأمم و بموجب ذلك يصبح الشاعر مسؤولاً اجتماعياً و قومياً يخدم المجتمع الذي يعيش فيه و الأمة التي ينتمي إليها.

يا قومُ مـــا لي أراكُم   قطنتُمُ الجهلَ دارا؟
أَضَعتُم مجـــد قـــومٍ   شادوا الحياةَ فخارا
أبقوا سمـــاء المعالي   بما أضاؤوا منارا
حاكوا لكم ثوبَ عـــزٍّ   خلعتموهُ احـــتقارا
يا ليت قومي أصاخوا   لما أقولُ جِـــهارا[٢]

بما أنّ الشاعر العربي عليه أن يستنشق جوّ عصره و يكون مرآة قومه للتعبير عن آلامهم و آمالهم؛ فمن هذا المنطلق إنّ هذه القصيدة مظهر لنشيدٍ قوميٍ عربيٍ، يتحدث الشاعر فيها عن بطولات قومه في غابر مجدهم و حاضر نضالهم؛ إنّه يعتزّ بقوم كانوا قرناء المجد و الفخر و العلي و لكن من ورث ذلك القوم أضاعوا ذلك المجد؛ خلعوا ثوب العزّ و بدّلوه بالخزي و العار.

يشير الشاعر إلي محنة قومه و هم محرومون من هناءة العيش في بلادهم المغتصبة؛ فهم محرومون من الحقوق التي يتمتّع بها بقية الشعوب في أوطانها:

يا قومُ، عيني شامَت   للجهلِ في الجوِّ نارا
تتلو سحاباً ركامـــاً   يتلـــو قـــتاماً مُثـــارا
تُلفي الشديدَ صريعاً   تُبقِي الأديبَ حِمـــارا[٣]

لخّص الشابّي موقفه من الخطاب القومي بهذه الأبيات، علي أنّه مستقلّ و صاحب قومية تشمل في داخلها الوطن و الإنسان و التراث و ما يحتوي عليه من كرامة، فإنّه يتحدث نيابة عن المصابين من أبناء الأمّة العربية تجاه التخاذل و الضعف و التردّي في الأحوال العربية، كما يعبّر عن منطق القوم و ضميره بصدق و هو و إن مات في ريعان شبابه و لكنّ شعره باقٍ علي ضمير الأمّة:

١- محي الدين، صبحي، الأدب و الموقف القومي، ص١٢.

٢- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص٨٨.

٣- المصدر نفسه، ص٨٧.

لك الويلُ يا صرحَ المظالمِ مِن غدٍ إذا نهضَ المستضعَفونَ و صَمَّمُوا
إذا حطّمَ المستــعبَدونَ قيــــودَهُم و صبّوا حميمَ السخطِ أيّانَ تــعلمُ
أغرّكَ أنَّ الشَّعبَ مُغضٍ علي قذيً وأنَّ الفضاءَ الرَّحبَ وسنانُ مظلمُ؟
ألا إنَّ أحــلامَ البـــلادِ دفــيــنةٌ تُجَمجمُ في أعماقِها مـــا تُـــجَمجِمُ[١]

يبدو أنّ الشاعر متفائل بمستقبل الشعب، واثقاً بأنّ الظلام لا بدّ من أن ينحسر عن البلاد في يوم من الأيام، إلّا أنّ التزامه بقضايا قومه يدعوه إلي أن ينفخ في صور الوعي، فيوقظهم من سباتهم و يفتح أعينهم علي واقعهم، و ما ينبغي أن يفعلوه للتعجيل في يوم الخلاص و إدراك الحياة العزيزة[٢].

يؤكد الشاعرعلي التزام الشعر بقضايا الإنسان العربي الذي تحاصره الأنظمة السياسية؛ إنّه يهجم علي من يؤثرون العبودية، يخدمون السلطة و يخضعون لها.

إنّه يتخذ الشعر سلاحاً لمواجهة الطغاة الذين يقطعون لسان الشعب العربي و يغتصبون حريته؛ إذن نراه يتحسر علي ضياع كل شيء حتّي الشرف العربي الرفيع و إصابة الأمّة بالهوان.

و تـــدفـــقَ المِســـكينُ ثـــائراً ماذا جنيتُ أنا فَحُقَّ عقابي؟
و سعادةُ الضعفاءِ جرمٌ، ما له عند القويِّ سوي أشدِّ عقابِ
لا عدلَ إلّا إن تعادلَتِ القوي و تصادَمَ الإرهابُ بالإرهابِ
و سعادةُ النفسِ التقيةِ أنَّـــها يوماً تكونُ ضحيّةَ الأربابِ
لا رأي لحقِّ الضعيفِ، و لا صدي و الرأيُ، رأيُ القاهرِ الغلّابِ[٣]

عاش الشابّي آلام مجتمعه و طموحات أمّته بكل ما في بيئته من متناقضات و عبّر عنها بشعوره الشفّاف و اندماجه الكلي في وجدان أمته و ارتباطه الفعّال بميراثه الحضاريّ و طموحاته إلي مستقبل يتبرعم في طياته الأمل الحالم، ثمّ اندماجه العميق في الطبيعة من حوله[٤].

ورد ٣ قصائد حول الشعر القومي في ديوان الشابّي؛ و من خلال أشعاره القومية يظهر أنّه شاعر يعيش في قلب الأمّة العربية و ليس منفصلاً عنها؛ بل يعاني من آلامه الجسدية و لكنه في الوقت نفسه يعاني من آلام الأمّة العربية بحيث يسأم و و يتضجر بألمها و يفرح بفرحها.

١- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، ص١٥٩.

٢- أحمد، أبوحاقّة، الالتزام في الشعر العربي، ص٢٥٥.

٣- أبو القاسم، الشابّي، الديوان، صص٣٦- ٣٧.

٤- يوسف، عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، القسم التطبيقي، ص١٧٢.

الخاتمة

نستنتج مما تقدم:

١- إنّ الشابّي من الشعراء البارزين في العالم العربي؛ الذين عبّروا عن واقع أمّتهم و أمانيها التي تمثّلت في التخلص من واقع الاحتلال التي جثم علي صدر الأمّة العربية؛ إنّه يخلع مشاعر الحزن الذي كان يعتلج في صدره و هو يحمل الهموم و المشاكل بعاطفة متأججة.

٢- قد اتخذ الشابّي من الاستعمار موقف العداوة الصريحة الحاسمة التي لا تعرف التعاون أو التفاهم؛ و هو يحمل لبني وطنه رسالة مقدسة يعيش من أجلها و يجاهد في سبيل نشرها، معبراً عن موقفه بمفردات مفهومة و عبارات متّسقة و منسابة و معانٍ واضحة و مترابطة.

٣- إنّ الشابّي قد سعي إلي استنهاض همم العرب عن طريق التذكير بماضيهم الحضاري و عزّهم؛ فأظهر فهمه للعروبة الحضارية و الانتماء الحيّ لها.

٤- إنّ من مجموعة القصائد التي تدور حول المقاومة في ديوان الشابّي، تتمحور ١٣ قصيدة حول الأشعار الوطنية و ١٠ قصائد في شعر الكفاح و النضال ضدّ الاستعمار و ٣ قصائد في الشعر القومي، فنستنتج أنّ معظم القصائد التي تدور في موضوع المقاومة تتمحور حول الأشعار الوطنية و أنّ الوطن أبرز ظاهرة يتمثّل فيه أدب الشابّي المقاوم.

المصادر و المراجع

١. أبو حاقّة، أحمد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملائين، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٧٩م.

٢. المنصور، زهير أحمد، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابّي، موسوعة الدهشة، www. Dahsha. Com

٣. اسماعيل، عزّالدين، كلّ الطرق تؤدّي إلي الشعر، الدار العربية للموسوعات، بيروت، الطبعة الأولي، ٢٠٠٦م.

٤. جحا، ميشال خليل، الشعر العربي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩٩م.

٥. الجيار، مدحت، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.

٦. الخازن، ويليم، الشعر و الوطنية في لبنان و البلاد العربية، دار المشرق، بيروت، د.ط، ١٩٨٦م.

خليل، بكري، الفكر القومي و قضايا التجدد الحضاري، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٤م.

٧. خورشا، صادق، مجاني الشعر العربي الحديث و مدارسه، مطبعة سمت، طهران، الطبعة الأولي، ١٣٨١هـ ش.

٨. الخير، هاني، أبو القاسم الشابي ــ (شاعر الحياة والخلود)، دار رسلان للطباعة والنشر. القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٧م.

٩. الشابّي، أبو القاسم، ديوان، قدّم له و شرحه محمد نبيل طريفي، المطبعة العصرية، بيروت، د.ط، ٢٠٠٤م.

١٠. الشابّي، أبو القاسم، ديوان، ضبط و شرح أحمد حسن البسج، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م.

١١. صبحي، محي الدين، الأدب و الموقف القومي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م.

١٢. ضيف، شوقي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة، د.ت

١٣. عمران، سحر عبد اللّه، أبو القاسم الشابّي، عبقرية فريدة و شاعرية متجددة، دار البعث، دمشق، د.ط، ٢٠٠٩م.

١٤. عيد، يوسف، المدارس الأدبية و مذاهبها، القسم التطبيقي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩٤م.

١٥. قبش، أحمد، تاريخ الشعر العربي الحديث، لا مكان للطبع، د.ط، ١٩٧١م.

١٦. التليسي، خليفة محمد، الشابّي و جبران، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م.

١٧. المسدّي، عبد السلام، قراءات مع الشابّي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، دار سعاد الصباح، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣م.

١٨. النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧١م.

قراءة في قصيدة لعازر ١٩٦٢ في ضوء نظرية تحليل الخطاب

علي زائري وند*

الملخص

تحليل الخطاب عبارة عن محاولة للتعرف على الرسائل التي يود النص أن يرسلها، ويضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي، وهو يضمر في داخله هدف أو أكثر، وله مرجعية أو مرجعيات وله مصادر يشتق منها مواقفه وتوجهاته.

إذن، يساعد تحليل الخطاب على فك شفرة النص بالتعرف على ما وراءه من افتراضات أو ميول فكرية أو مفاهيم.

فتهدف هذه الدراسة إلى قراءة في قصيدة لعازر٦٢ لخليل حاوي في ضوء نظرية تحليل الخطاب التي تستند على نظريتي الاتساق والانسجام.

كلمات مفتاحية: تحليل الخطاب، الاتساق، الانسجام، الإحالة، البنية.

المقدمة

يحتل مفهوم "الخطاب"Discourse موقعاً محورياً في جميع الأبحاث والدراسات التي تندرجُ في مجالات تحليل النصوص؛ حيث برزت للوجود شعبٌ دراسيةٌ في اللسانيات والفلسفة والأدب جعلت منه ركناً رئيسياً ضمن مقرراتها، واتخذته عناوين لفروع علمية مختلفة. وغدا كل مؤلَف يتناول اللغة الإنسانية من جانبها التواصلي لأبُدَّ أن يجعل أساسه الخطاب، وهدفه تحليله، وإن اختلف الدارسون في زاوية البحث: بين من يركز على نص الخطاب، وبين من يهتم بالمتخاطبين، وبين من يولي جل اهتمامه لمجال الخطاب ومدى مطابقته لمقتضى الأحوال والمقامات.

قامت هذه الدراسة على تطبيق أدوات نظريات تحليل الخطاب على قصيدة "لعازر٦٢" لخليل حاوي، محاولة رصد نصّية الملفوظ، وهو أمر انشغلت به نظرية الاتساق، كما استعانت الدراسة أيضاً بنظرية الانسجام المتّكئة على التأويل وتفعيل دور المتلقّي.

* طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية.

تاريخ الوصول: ٨٩/٥/٣٠ تاريخ القبول: ٨٩/١١/١٠

وقد وظفت الدراسة أربعةَ أدوات من نظرية الاتّساق، هي: الإحالات، والاستبدال، والحذف، والاتّساق المعجمي، كما استثمرت أداتين من نظرية الانسجام هما: البنية الكليّة، والمعرفة الخلفية.

وخَلُصتْ الدراسة إلى أنّ القصيدة تفتقر لعناصر الاتّساق، غير أنها حققت قدراً طيباً من الترابط الدلالي،الذي تحقّق عن طريق التأويل الذي يخدمُ مستوى الانسجام.

قراءة في قصيدة لعازر ١٩٦٢ في ضوء نظرية تحليل الخطاب

تدور أعمال خليل حاوي حول مفردتين رئيسيتين هما: الخصب والجدب، وفي عنوان الديوان بيادر الجوع، تظهر المفارقة في العنوان، فالبيارد دلالة زمانية ومكانية لخصب ممتد، والجوع دلالة زمانية ومكانية لحرمانٍ ممتد، وعلى رأس التجربة في هذا الديوان، تأتي قصيدة لعازر ١٩٦٢، لتكون قمة الهرم في التجربة، ذلك أن لعازر "رمز لمأساة الأمة العربية في معاناتها للانبعاث المشوّه"[١].

وندرس هذه القصيدة وفق نظرية الاتساق والانسجام، وهي نظرية متبعة في تحليل الخطاب، فإذا انعدم الاتساق في النص، فيكون الانسجام كفيلاً بكشف دلالات الخطاب.

آليات الاتساق

هناك أدوات لغوية تسهم في تماسك النص، لتشكل وحدة دلالية فالاتساق "مفهوم دلالي يحيل إلى علاقة معنوية داخل النص"[٢].

علماً أن النص قول لغوي، لذلك يتم كشف الاتساق من خلال الأدوات اللغوية.

أولا: الإحالة

تعتبر الإحالة أداة لسانية يكشف من خلالها اتساق النص، تتمثل في عودة اللفظ على عنصر لفظي آخر، وتتمثل في الضمائر، وأسماء الإشارة، وأداوت المقارنة، وهي الإحالة المقامية، والإحالة النصية: قبلية وبعدية.[٣]

١- عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ١٢١.
٢- خطابي، لسانيات النص، ص١٥.
٣- المصدر نفسه، ص١٧.

تبدأ القصيدة بمشهد الدفن:

عمّق الحفرة يـــا حـــفّار عمقها لقاع لاقرار

يرتمي خلف مدا لــيلا مـــن رمـــاد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار[١]

في هذا الاستهلال، يتماهى الشاعر بقناعه، مستخدماً صيغة الأمر "عمق" فالمخاطـــب والمخاطِـــب متواجدان في النص، مما يحقّق الإحالة النصية، والضمير في عمقها يعود على الحفرة.

وتدخل شخصية الراوي في السطر الثالث لتنتقل من صيغة الخطاب إلى الغيبة، فينسحب القنـــاع لمصلحة الراوي "يرتمي خلف...." و يعود ضمير الغائب"هو" على

متقدم في النص هو لعازر.

إن الإحالات النصية أغنى مصدر لتشكيل الاتساق، حيث بلغ مجموعها (٣٦١) إحالة، علمـــاً أن عدد الأسطر الشعرية (٣٧٦) سطراً.

ومن أمثلة الإحالة النصية، قوله:

الجماهير التي يعلكها دولاب نار

من أنا حتى أراد النار عنها والدّوار

(٢)

فالضمير في "يعلكها، عنها" يعود على الجماهير.

إن انعدام قدرة الجماهير على المواجهة، واستمرار سيطرة الحرب، تعمل على انتصار الموت علـــى الحياة.

ولا يوجد في النص إحالات لأسماء الإشارة، ويوجد إحالات تتمثل في المقارنات العامة القائمة على التشابه والاختلاف، وقد وردت كل واحدة مرة، ومنه.

١٢- تنين صريع

يعصر اللذة من جسم طري

ويروي شهوة الموت وغله

في أعضاء طفلة

١- حاوي، الديوان، ص٣١٣.

١- حاوي، الديوان، ص٣٤٧ -٣٤٨

وفم الأفعى متى ينشق

عن ورد وتغريد وحب

للعصافير الصغار

تبدو مقارنة التشابه بين لعازر والتنين والأفعى، فلعازر يفرغ اللذة ليروي مكانها الموت، هذه الأسطر تنهض على مفارقة، وهي تفريغ الأمة من اللذة وإرواء الأمة بذور الموت والدمار، ليتحقق العقم على المستوى الجمعي: كباراً وصغاراً.

إن الأفعى والتنين في الواقع والمخيلة، يرمزان إلى الشرّ، فلعازر يتحد معهما في نفس الحالة، فيصبح رمزا للشر، يكتفي ثلاثتهم بهذا، أي بتفريغ الأمة من اللذة، سواء أكانت لذة الحياة، أو الانتصار، بل ويضعان مكانهما الموت والدمار.

فالأمة العربية لم تفقد الأمل في النصر، بل إنها في طريقها للانتحار والدمار والزوال.

وينبثق الاختلاف من كون فعل الموت المسلط من قبل الأفعى امتداداً لحياتها، بما هو تثبيت للعقم، بينما يكون الموت المسلط على الطفلة إمعانا في إقصاء الخصب.

ثانياً: الاستبدال

يعتبر الاستبدال آلية اتساق تتسم بالتقابل والتحديد والاستبعاد، وبما أنه يمثل إحالة قبلية[١]، فإنه يتصف باستمرار العنصر المستبدل في جملة لاحقة، مما يسهم في تماسك النص وترابطه[٢]. يقول:

آه لا تلق على جسمي ترابا أحمر حيا طري

رحما يمخره الشرش ويلتف على الميت بعنف بربريّ[٣]

هنا، الضمير في "يمخره"على من يعود؟ أهو على الجسد أم على التراب؟ لا شك أنه على التراب الأحمر، لقوله يلتف، فتتحقق عودة الضمير على قول كامل.

إن صيغة الطلب "لا تلق" تنفي إحلال التراب الأحمر على الجسم، لأنه رمز الخصب، خشية أن يشقه الشرش فيصل الميت ويمدّه بالحياة، فينطبق عليه ما يسمى استبدالا قولياً.

وفي حالة من التماثل بين لعازر وزوجه، نجده يشدّها لمصيره، فإذا كان لعازر طالباً للعقم، فإنها رافضة للخصب، تقول الزوجة:

---

١ - دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص١٢٢.

٢ -خطابي، لسانيات النص، ص٢٠.

٣- حايوي، الديوان، ص٣١٤.

فيضي يا ليالي

وامسحي طلي وآثار ثعالي

وامسحي الخصب الذي ينبت

في السنبل أضراس الجراد

امسحيه ثمرا من سمرة قلثقلثقلثقلثق

الشمس على طعم الرماد[1]

إن الضمير "الهاء" في كلمة (امسحيه) يتضمن قولا كاملا "الخصب الذي ينبت" مما يعني أن الرؤيا تتحد بين الزوجين: طلباً للموت خشية الانبعاث المشوه.

إذا كان لعازر أيقن أنه لم يأتِ أملا وحياةً ونصرا، بل موتا خالصا، أو حياة مشوّهة، فيكون الموت خيرا منها، لذا، نجد الزوجة ترفض حال لعازر، أي أنها ترفض عودته للحياة مشوهًا، بعد أن كانت تتمنى عودته، فلما عاد مشوّها، اتّحدت معه في الرفض لهذه العودة، وتمنت أن يعود من حيث أتى، أي يعود إلى قبره ميتا كئيبا.

ثالثاً: الحذف

يعدّ الحذف إحالة قبلية، إلا أنه لا يترك اثراً في النص، بل يُستدل عليه بناء على ما ورد في جملة سابقة[2]، فدوره يتحدد بناء على الحذف الفعلي أو الاسمي أو القولي.

يقول:

امسحي الميت الذي ما برحت

تخضرّ فيه لحية، فخذٌ، وإمعاء تطول[2]

يُقرَأُ السطر الشعري بناء على معطى الفعل "تخضر فيه لحية، يخضر فخذ، وتخضر فيه إمعاء تطول".

---

١ - حاوي، الديوان، ص٣٣٥.

٢ - فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٨٨.

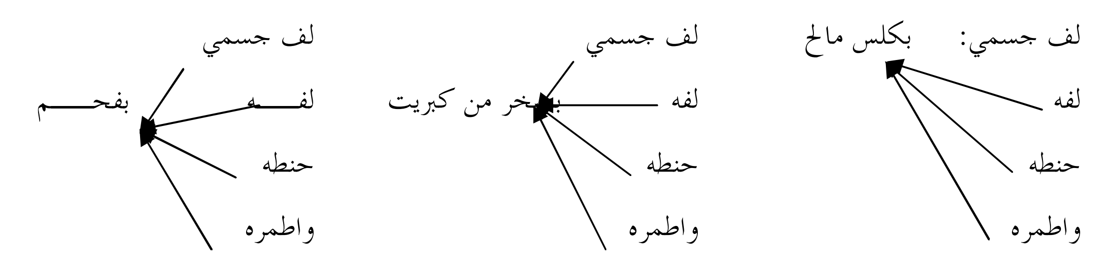
٢ - المصدر نفسه، ص٣٣٥.

إن الاخضرار بما هو رمز للخصب والنماء والتجدد والانبعاث، يعمل على تأسيس علاقة جديدة في السياق الشعري تقوم على حصر النمو على الجانب البيولوجي فقط، وهذا النمو مدمّر ووحشي، فلا يمنحها النضارة والحيوية والقوة.

أما الحذف القولي، فتيمثل في قوله:

لف جسمي ، لفه، حنطه، واحمره
بكلس مالح، بصخر من الكبريت
فحم حجري

إن صيغة الأمر تنهال على جسد لعازر، خوفا من إمكانية انبعاثه، فيلحّ عليه بطمره بمواد طاردة للحياة، ففي كل فعل يوجد قول محذوف:



رابعاً: الاتساق المعجمي

يعرّف اللسانيون الاتساق المعجمي بأنه "إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف"، كي يحقق اتساقا يشد النص ويعمل على ترابطه وهذا هو التكرير، أما التضام فيعمد إلى توارد زوج من الكلمات نظراً لارتباطهما بعلاقة.[١]

التكرير:-

يمثل التكرير أكبر مصادر الاتساق في القصيدة، وجاء على النحو الأتي:

اللازمة: عمق الحفرة (٤) الجملة الاسمية (٢٥) الجملة الفعلية (١١٧) النداء (١١) التعجب (٢) الاستفهام (١٧) النفي (٩) مرات.

ومن نماذجه قوله:

امسحي البرق، امسحي الميت

١- خطابي، لسانيات النص، ص٢٤.

امسحي الخصب الذي ينبت أضراس الجراد
غيبيني، و امسحي ذاكرتي، فيضي[١]

لقد تكرر الفعل امسحي إحدى عشر مرة، وغيبيني أربع مرات، وفيضي خمس مرات، والمخاطب هو الليالي، فالليالي تشطب وتزيل، ولا تبقى أثرا حتى تصل الذروة بمسح وشطب الذاكرة، بما هي هوية وتراث يمثل أمة وحضارة، فجاء فعل المسح مكثفاً لغوياً موازيا لعمق الحضارة، فالزوج منهمك في قبر الجسد، والزوجة منهمكة في المصير ذاته(امسحي). فيتحد مصيرهما معاً ليكون لعازر صورة للعربي، والزوجة صورة للأمة.

التّضام: -

يرتبط التضام بحكم علاقة، تنتظم أزواجاً من الكلمات، سواء أكانت قائمة على التعارض أم الكل – الجزء - أم الجزء – الجزء، وغالباً ما يحدد العلاقة حدس الملتقي اللغوي[٢] ومنه:

وتغنى عتيات الدار والخمر
تغنى في الجرار
وستار الحزن يخضرّ
ويخضرّ الجدار
عند باب الدار ينمو الغار تلتم الطيوب[٣]

هذه الأزواج (يغني، تغني، يخضرّ، تخضرّ)، وعلاقتها الفرح والبهجة، ولكنه الفرح الهش والبهجة الناقصة، لما يخفيانه من بؤس العودة ورعبها، فقد عاد ميتاً.

تلك هي عودة الأمة عام ١٩٦٢، فالعلاقة محكومة بالتعارض.

انسجام الخطاب

١ - حاوي، الالديوان، ص٣٣٩.
٢ - خطابي، لسانيات النص، ٢٥.
٣ - حاوي، الديوان، ص٣٢٤.

لم تستطع آليات الاتساق السابقة أن تكشف دلالات النص، وتحقق تماسكا وترابطا، فلا بدّ من توظيف آليات الانسجام لتحقق قدرا من ترابط النص دلاليا.

أولا: البنية الكلية – موضوع الخطاب

يتحقق انسجام الخطاب وفقاً للوظيفة التي يؤديها، حيث يعتبره فان ديك أداة إجرائية وبنية دلالية، تختزل وتنظم الإخبار الدلالي لمتتالية جملية[١]، وتدرس البنية الكلية للخطاب من خلال أداتين هما: **العنوان، والتكرار.**

العنوان:

إنّ الشعراء حين يضعون عنواناً لقصائدهم إنّما يقصدون دلالةً وهدفاً ، ويُحمّلون العنوانَ جزءاً أساسيّاً من رسالة النص، ولقد لخّص أحدهم وظائف العنوان في ثلاثة أمور، وهي: التحديد والإيحاء ومنح النص الأكبر قيمته ، زيادةً على ما قاله (رولان بارت) من أنّ العنوان يفتح شهيّة المتلقّي للقراءة.[٢]

فللعنوان وظائف تسهم في فهم النصّ، فهو يحدّد، ويوحي ويمنح النص قيمة، فقد نُظر له على أنه العتبة الرئيسية للنص.[٣]

وهذا العنوان يمثل كسراً لتوقعات القارئ، فالعنوان مفارق لما هو متعارف عليه، إذ تحول من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية، فلعازر في الكتاب المقدس رمز الحياة والانبعاث، ولكنه عندما اقترن بعام ٦٢، تحول إلى دلالة سلبية، ألا وهي انفصال الوحدة السورية المصرية، فما دلالة الربط بينهما؟

إن لعازر يمثل القدرة الإعجازية على إقصاء الموت وإحلال الحياة، وعام ٦٢ يمثل انهيار حلم البعث، فيتضح الربط نصياً، ليمثل انحراف الرمز عن دلالته القارة له.

إن لعازر، القناع، يوحي ويكشف بتعطل الحياة، فأمل الوحدة لم يطل مداه، فخرج للوجود مشوّها، لا يملك مقومات الوحدة.

وعند النظر في العناوين الفرعية، فإنها تلتقي في ذات الدلالة، وهي موزعة على النحو التالي:

أ. ١. حفرة بلا قاع؛ ٢. رحمة ملعونة؛ ٣. الصخرة؛ ٤. غرفة النوم؛

١٧.جوع المجامر (الاتحاد مع العالم السفلي- الموت).

ب. ٦. الخضر المغلوب ٨.زوجة لعازر بعد سنوات ١٢. تنين صريح.

١- خطابي، لسانيات النص، ص٤٢.

٢- بارت، تحليل الخطاب، ص١٦٢.

٣- الرواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ص٥٠٦.

١٣. لذة الجلاد ١٤ الجيب السحري (اتحاد الشخصيات في فعل الموت).

ج. ١٥.الناصري ١٦. المجدلية ١٥. الإله القمري (طلب الحياة وتحقق الموت)

د. ٤.زوجة لعازر بعد أسابيع ٥. زخرق. ٧.عرس المغيب (الأمل وتحقق الفجيعة).

إن هذه المستويات جميعاُ تلتقي معاً، لتشكل حالة من الجدب والعقم والبوار، فأينما طلبت السقيا والحياة، تحقق الموت والدمار، فتتحد جميع المستويات على دلالة مركزية مكثفة قوامها سطران شعريان، هما:

عمق الحفرة يا حفار

عمقها لقاع لا قرار

إن عنوان القصيدة الرئيسي، المثبت في أول القصيدة، يبدو مضلّلا، ولكن قراءة القصيدة وقراءة العناوين الفرعية المرقّمة، يكشف لنا عن الأبعاد الدلالية للعنونة، كما أن هذا العنوان الكاشف لواقع الأمة العربية في حالة التردّي والهزيمة والتفكّك، تأسس على الخلفية المعرفية والثقافة الدينية للشاعر، كونه مسيحيّاً، ولا يعني هذا أن الشاعر محدود بديانة، ولكنه ارتباط الشاعر بديانته يحدد دوره وقدرته في توظيف الرموز الدينية والتراثية.

ويأتي **التكرار** في جميع المقاطع ليصل إلى نتيجة تمثل إجابة عن سؤال لماذا عاد لعازر؟ إنه عاد "من حفرته ميتاً كئيباً".

ثانياً: المعرفة الخلفية – معرفة العالم

المقصود بالمعرفة الخلفية أو معرفة العالم المحصول الثقافي والتعامل اليومي والتجربة التي تستمدها من الحياة، وتتقاطع مع النصوص، فهنالك تقارب صيق بين ما يجري في النص الأدبي وما يجري في العالم، تنسحب معرفتنا على النص لإضاءته.[1]

إن هناك مواجهة دائمة تلازمنا في قراءة أي نص أدبي، تلك التي تكون بين صورة العالم لدى القارئ، وصورة العالم كما يصوّرها النص، فينطلق القارئ من مسلمة هي أن النص يصور العالم كما تعرفه، وقد يؤكد ذلك النص وقد يخالفه.[2]

لذا سنعود إلى نموذج نصي، يجسّد فهمنا له معرفتنا بالعالم، وهذا النموذج يأتي على لسان الزوجة، تقول:

١- بارت، تحليل الخطاب، ص٢٧٩.

٢- بطل، التفسير والتفكيك والايديولوجيا، ص٨٠.

حجر الدار تغني

وتغني عتبات الدار والخمر

تغني في الجرار[١]

إن الحبيب - لعازر، عائد من الموت، من هنا تأخذ العودة بهجتها وفرحها، والكلمات الموظفة تتفق مع الدلالات القارة لها، فالدار والجدار والجرار، كلها تؤسس علاقة الجزء بالكل، أي أنها ترتبط بالمسكن والبناء والألفة والمحبّة، بما يشكل حالة الفرح والنماء.

وإن كنا لانألف غناء الدار والعتبة، فإن الغناء يرتبط بالمكان، والمكان يرتبط بشخوصه، لأن المكان يمثل أهله، ففرح المكان يعكس فرح الزوجة.

ولكن النّص ينتهي بالخيبة ليكشف أن الميت – الحي، عاد حيا ميتاً، فينقلب الاخضرار إلى دلالته السلبية.

فالقصيدة قائمة على سيطرة عالم الجدب والموت والهزيمة والتشاؤم، وتكون الحفرة مصيرا للشاعر خليل حاوي بعد عشرين عاما، إذ انتهى الأمر به منتحرا، لينتصر الموت على الحياة.

المصادر والمراجع

١. حاوي، خليل، ديوان خليل حاوي، ط٢، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م.

٢. بارت، رولان، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التركي، السعودية، جامعة الملك سعود، ١٩٩٧م.

٣. بطل، كريستوفر، التفسير والتفكيك والإيديلوجيا، تر: نهاد حلية، ط١، ١٩٨٥م.

٤. خطابي، محمد، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

٥. دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب،١٩٩٨م.

٦. الرواشدة، سامح، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ط١، مؤتة، دار مؤتة للبحث والدراسات، ١٩٩٧م.

٧. عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨م.

٨. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦م.

١- حاوي، الديوان، ص٣٢٥.

مشكلة الاغتراب الاجتماعي في المكان الضد
قراءة في رواية "الحيّ اللاتيني"

الدكتور حامد صدقي*
عبدالله حسيني**

الملخّص

يشير مفهوم الاغتراب إلى الحالات التي تتعرّض فيها وحدة الشخصية للانشطار، أو للضعف والانهيار، بتأثير العمليات الثقافية والاجتماعية التي تتمّ في داخلها، أو في داخل المجتمع. ومن هذا المنطلق فإن العقد النفسية والقلق المستمر وعدم الثقة بالنفس تشكل صورة من صور الأزمة الاغترابية التي تعتري شخصية البطل في رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس. ثمّ تحاول هذه المقالة أن تجيب على سؤالين هامين: الأول: ما الاغتراب الاجتماعي، وما هي أهم أشكاله؟

والثاني: ما هي أهم أنماط الاغتراب المنعكسة في شخصية البطل في الحي اللاتيني؟

ويهدف هذا البحث إلى دراسة مشكلة الاغتراب الاجتماعي وأهم أشكاله التي تعيشها شخصية البطل في الحي اللاتيني. إن الشعور بالاغتراب، الموازي هنا لافتقاد الهوية لدى البطل الذي انفرد في البحث عن هويته بين قيم الشرق وقيم الغرب، متوصلا إلى تحقيق فرديته عبر مصالحة بين الشرق والغرب من جهة، وبين الماضي والحاضر من جهة أخرى، في سبيل هويّة عربية غير منقطعة عن الماضي. وبذلك قد أتاح لبطل "الحي اللاتيني" قدرة القبض على هوية صلبة قادرة على الارتقاء بالمستقبل. والمهم أن تحليل مشكلة الاغتراب الاجتماعي في شخصية البطل في هذه الرواية المبدعة ظلّ مهملا أو شبه مهمل، و لم نجد - في حدود ما قرأنا - دراسة كرّست لهذا الجانب من البحث.

كلماتمفتاحية:سهيل ادريس، الحي‌اللاتيني، الاغتراب‌الاجتماعي، المكان‌الضد.

المقدّمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة «الاغتراب الاجتماعي» التي تعيشها شخصية البطل في رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس،و هو من أعلام الروائيين في لبنان، ويقترن اسم سهيل إدريس أكثر ما

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة تربيت معلم.
** طالب الدكتوراه فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة تربيت معلم.

تاريخ الوصول: ٨٩/٨/٣٠   تاريخ القبول: ٨٩/١١/١٠

يقترن بكتبه الروائية: *الخندق الغميق*، و*الحي اللاتيني*، و*أصابعنا التي تحترق*. ويقترن كذلك بمقالاته في الأدب والفكر القومي عموما. كما يقترن اسمه بمجلة الآداب التي مثّلت، منذ ظهورها في الخمسينات من القرن الماضي، منبرا فكريا رفيعا للأدباء العرب وشعرائهم المجدّدين.

ولعلّ في حياته بقعة من الضوء كشفت اغترابه وانتقاله إلي أدبه. فقد ولد سهيل إدريس في بيروت (حي الخندق الغميق) سنة ١٩٢٣، من أب تاجر ويرتدي الزيّ الدينيّ: «ولدتُ سنة ١٩٢٣، وفي رواية أخري سنة ١٩٢٤، من أب تاجر يرتدي الزي الديني...»[١]. وحين أصيب في تجارته، شغل وظيفة إمام في مسجد «البسطة» في بيروت ،ومن أم أصابت قسطا من الدراسة والثقافة تنتسب إلي عائلة بيروتية عريقة هي عائلة غندور: «وأمّي تنتسب إلي عائلة بيروتية هي عائلة "غندور"»[٢]وقد قضي في كليّة فاروق الشرعية خمس سنوات صادف انتهاؤها قيام الحرب العالمية الثانية. ودخل سهيل إدريس كلية الحقوق ولكنه فشل في دراسته لانشغاله بسبب وضع أهله المادّيّ المتدهور. وفي عام ١٩٤٩ هجر الصحافة (العمل بصحيفتين هما جريدة "بيروت" ومجلّة "صياد") وسافر إلي فرنسا بعد أن حصل علي منحة من وزارة التربية. وبقي في باريس ثلاث سنوات أعد فيها ديبلوم الصحافة العالي وكتب رسالة دكتوراه أشرف عليها المستشرق «بلاشير» وهي بعنوان «*الرواية العربية الحديثة من ١٩٠٠ إلي ١٩٥٠ والتأثيرات الأجنبية فيها*»[٣].

وعاد إلي بيروت في صيف ١٩٥٢ وبدأ يهيِّئ الظروف لإصدار مجلة «الآداب التي ظهرت فعلا في مطلع سنة ١٩٥٣ عن «دار العلم للملايين» وتولّي هو رئاسة تحريرها. «فقد انبري الفتي العائد من فرنسا لتأسيس المجلة التي اتسعت صفحاتها لكلّ صعاليك العرب وسارقي نار اللغة الجديدة. بدءاً من بدر شاكر السياب والبيّاتي والحيدري ونازك الملائكة وصلاح عبدالصبور وعبدالمعطي حجازي، وحتي الأرتال المتأخرة من جيلي الستينات والسبعينات.»[٤]

ورغم فرادة المجلة وتنوعها و جدّتها، فإن من الظلم أن لا نري من سهيل إدريس سوي دور المحرِّض والمحرّك والمنشِّط الثقافي. ذلك أن دوره الريادي في تأسيس الرواية العربية ونهوضها لايقلّ عن أدواره الأخري، و لعل سبب اختيارنا لسهيل إدريس يرجع إلي قول فيصل درّاج: «علي أن الأبسط في تقويم

١- سهيل الشملي، *البطل في ثلاثية سهيل ادريس*، ص ١٢٩.

٢- المصدر نفسه، ص ١٢٩.

١- سهيل الشملي، *البطل في ثلاثية سهيل إدريس*، ص ٢٤.

٢- شوقي بزيع، *رسم عن رحيل سهيل ادريس أوالموت بالتراضي*، ص٦ .

إدريس إنما هو الوقوف أمام وجوهه المتعددة: فهو الروائي الذي احتفي المثقفون الشباب، ذات مرّة، بعمله الجريء الأول، الحي اللاتيني، الذي أيقظ في الشباب الحالمين صورة الثقافة في جامعات باريس، وصوّر مناخ متحرّرٍ يخلّص المكبوتَ الشرقي من حرمانه. وهو المترجم الذي احتفل طويلا بجان بول سارتر، ثم ابتعد عنه. وهو اللغوي المجتهد الذي وضع قاموسا فرنسيّاً-عربيّا ممتازاً، وعمل سحابة عقود علي معجمين عربي-فرنسي، و عربي-عربي. وهو صاحب السيرة الذاتية الذي اقتفي، سهوا ربما، آثار طه حسين في غير مكان. وهو صاحب مجلة الآداب، التي كان النشر فيها شهادة و امتيازاً. وهو صاحب دارالآداب، التي فتحت عقل القارئ العربي علي الثقافة العالمية، وهو...»[1] وفي هذه المقالة نريد أن نناقش مشكلة الاغتراب الاجتماعي في شخصية البطل في *الحي اللاتيني* لسهيل إدريس. فرواية *الحي اللاتيني*، بتقنياتها الجديدة، وطروحاتها الانسانية والحضارية، وأُسلوبها الواقعي الرشيق، هي إحدي العلامات السردية الفارقة، ليس في زمنها وحسب، بل في الأزمنة اللاحقة لصدورها أيضاً. وسبب اختيارنا لموضوع الاغتراب الاجتماعي في هذه الرواية يرجع إلي أن أسئلة الهوية والحب والمنفي والمكان وعلاقة الأنا بالآخر التي طرحتها رواية إدريس هي نفسها الأسئلة الماثلة أمام جيلنا الحاضر والتي ستنتقل عدواها إلي الأجيال اللاحقة، «فهي، علي نحو ما، رواية جيل. كذلك هي المزيج من الرغبة والطموح والنوستالجيا القومية والتفاؤل الذي كان ركيزة لما يمكن أن نسميه آنذاك بـــ"الحلم العربي" وقد آلي سهيل إدريس علي نفسه أن ينشر هذا الحلم.»[2]

ولعلّ أهمية البحث تكمن في طموحه إلي الكشف عن حالات اغتراب الشخصيات المتعددة وأسبابها والتقنيات الفنية التي وظفت لبناء نفسياتهاالمغتربة ورد فعلها تجاه عوامل اغترابها. ومن الملحوظ والملفت للانتباه في رواية سهيل إدريس ظاهرة الاغتراب الاجتماعي بوجوهه المختلفة و هي علي درجة كبيرة من الأهمية، تتمثل في وجود وسلوك شخصيات إشكالية، تعيش واقعا مُرّا خارج الوطن (باريس)، كشخصيات «صبحي»، «عدنان»، «سامي»، شخصية البطل، «فؤاد»، «جانين» وغيرهما من الشخصيات. فأثارت هذه الظاهرة فينا سؤالين حاولنا إجابتهما:

أولاً: ما الاغتراب الاجتماعي، وما هي أشكاله؟

والثاني: ما هي أهم أنماط الاغتراب الاجتماعي في شخصية البطل لرواية "الحي اللاتيني"؟

١- فيصل دراج، *سهيل إدريس داخل جيله و خارجه*، ص ١٨.

٢- عباس بيضون، سهيل إدريس ...أكثر من رجل لأكثر من مهمة، ص٣٥.

وسنحاول في البداية أيضا أن نتناول «مفهوم الاغتراب» لغة و اصطلاحاً، مع إلقاء الضوء علي السؤالين الآنفين.

الاغتراب لغة

الاغتراب Alienation هو "الابتعاد عن الوطن، «معني غرب: ذهب، ومنها الغربة أي الابتعاد عن الموطن.»[١]، فبذلك ترد الكلمة العربية «غربة» في المعاجم العربية لتدل علي معني النوي و البعد، فغريب أي بعيد عن وطنه، والجمع غرباء والأنثي غريبة. والغرباء هم الأباعد. وعند هيجل «هو العالم الموضوعي الذي يمثل الروح المغتربة، وغاية الفلسفة أن تقهر هذا الاغتراب عن طريق المعرفة وتقدم الوعي،وعدّه ماركس، متأثرا بهيجل،فكرة أساسية، ونخلص في أن يفقد الإنسان ذاته، ويصبح غريبا أمام نفسه، تحت تأثير قوي معادية، وإن كانت من صنعه كالأزمات والحروب»[٢] وإذا كانت نظرية ماركس الاغترابية تشكل منطلق التحليل الكلاسيكي في ميدان الضياع والاستلاب والاغتراب فإن الأبحاث السوسيولوجية والسيكولوجية الجديدة حول المفهوم ذاته لاتقل أهمية وخطورة. وهناك دلالات تحمل معني الغربة والاغتراب وبذل المشقة فيالقرآنالكريم، منها:

١- الخروج من الدار: قال الله تعالي في سورة البقرة: «ثُمَّ" أنتم هؤلاء تقتُلوُن أنفُسَكم وَتُخرِجونَ فريقاً منكم مِن ديارِهِم»[٣].

٢- الهجرة: في سورة النساء: «ومَن ْ يَخرج مِن بَيته مُهَاجراً إلي اللهِ ورَسولِه»[٤]

٣- النفي: قال الله تعالي في سورة المائدة: «أَو يُنفَو ْا مِنَ الأَر ْضِ»[٥].

فالاغتراب هو «حالة تضع الإنسان خارج ذاته، تحت تأثير نسق من العوامل التي تعيق إنتاجية الإنسان، وتعطل عملية الإبداع لديه، وتدمر إمكانيته في التعبير الحر عن وجوده، فتمنع عليه ازدهاره وتفتحه الإنساني.»[٦]

١- الرازي، *مختار الصحاح*، ترميم محمود خاطر، ص٧٠.

٢- توفيق الطويل و سعيد زايد، *المعجم الفلسفي*، ص ١٦.

٣- سورة البقرة، الآية ٨٥.

٤- سورة النساء، الآية ١٠٠.

٥- سورة المائدة، الآية ٣٣.

١- *أ.د. علي أسعد وطفة، الاغتراب خارج حدود الايديولوجيا*، ص ٢٢.

الاغتراب الاجتماعي مصطلحاً

أما الاغتراب الاجتماعي (Social Alienation) فيري أرسطو في كتابه «السياسة» أنه يشمل كل من كان غير قادر علي العيش في المجتمع، أو لا حاجة به لذلك لأنه مكتف بنفسه، فهو إما وحش أو إله. فيردّ بذلك انعزال الفرد عن مجتمعه إلي الدوافع الإنسانية، أو الأنا العليا والسفلي التي تناولها بعد ذلك «فرويد» و لم يكوّن أرسطو فلسفة خاصة حول نظرية الاغتراب الاجتماعي.

أما "ماركس" فيري أن اغتراب الإنسان عن البشر الآخرين «يرتبط أيضا بالمفاهيم السابقة عن اغتراب الإنسان ذاته، فإنه يواجه الآخر، وما ينطبق علي علاقة الإنسان بعمله، وناتج عن عمله، وذاته ينطبق أيضا علي علاقته بالإنسان الآخر، وبعمله وموضوع عمله.»[١]

ويري إريك فروم أن «جوهر مفهوم الاغتراب هو أن الآخرين يصبحون غرباء بالنسبة للإنسان، فالمرء لايستطيع أن يربط نفسه بالآخرين ما لمتكن له ذات أصيلة ، وإلّا سيفتقد العمق والمغزي.»[٢]

أما بالنسبة للحرية فتمتع الشخص بها واستلابها من مسببات اغتراب الفرد علي حد سواء، فكون الحرية من مسببات اغتراب الفرد إن تمتع بها، ذلك أنها من الروابط التقليدية، مع أنها تعطي الفرد شعوراً جديدا بالاستقلال فإنها في نفس الوقت تجعله يشعر بالوحدة والعزلة، وتشحنه بالشك والقلق، وتوقع به في خضوع جديد وفي نشاط ملزم وغير رشيد. ويعد الاغتراب في الأدب من «أول مظاهر الاغتراب في حياة الأديب كما يبدو في انعزاله عن مجتمعه؛ أي بمعني إحساس الأديب بالمنافسة التي تفصله عن مجتمعه في مجال القيم»[٣] أماالرواية فتعدّ جنسا أدبيا تظهر فيها حياة الاديب وكمظهر من مظاهر الشعور الجمعي و في الواقع الاغتراب الاجتماعي في الروايات هو من إحالات اجتماعية في الرواية بصفة «شكل ثقافيّ مدمِّج incorporative شبه موسوعيّ، فيه تُحزمُ آليةٌ حَبَكية شديدة الضبط ونظام كامل من الإحالات الاجتماعية...»،[٤] إذن من الطبيعي أن هذا يشمل أشكال الاغتراب الاجتماعي، منها: اغتراب الفرد عن الأسرة، اغتراب الفرد عن الأقارب،وعن المجتمع وقيمه وغيرها.

٢- حسن حماد، *الاغتراب عند إيريك فروم*، ص ٦٢.

٣- ريتشارد شاخت، *الاغتراب*، ترجمة، كامل يوسف حسين، ص ١٨٣.

١- قيس النوري، *الاغتراب مصطلحاو مفهوما و واقعا*، ص ٢١.

4- Said, Edward, *Culture and Imperialism* , p 71.

ملخّص الرواية

تبدأ رواية "الحي اللاتيني" بالكلمات التالية المترعة بالدلالات: «لا ما أنت بالحالم، وقد آن الأوان لك أن تصدِّق عينيك. أوَما تشعر باهتزاز الباخرة، وهي تشقّ هذه الأمواج، مبتعدة بك عن الشاطئ، متّجهة صوب تلك المدينة التي مافتئت تمرّ في خيالك، خيالا غامضا كأنّه المستحيل؟ لا، ليس هو بالحالم»[١].

أول شيء يَخطر ببالنا، أنها رواية تبدأ بعلامات التحرّر من الماضي، ليس فقط لأنَّ منديلَ الوداع الذي يلوّح به البطل لأسرته عندما تبحر السفينة من ميناء بيروت يُفلت من بين أصابعه ويحطّ علي صفحة الماء، وكأنَّه لايودِّع أسرته وحدها بل يودِّع الوداع نفسه، «إنّها رواية الميلاد الجديد، وتأسيس الشخصية الفردية الجديدة في مجتمع لم تتأسس فيه الفردانية بمعناها العميق»[٢]. تقول الرواية: «وللمرة الأولي
منذ بدأ يعي، شعر بقوّة هذه الإرادة التي تعصف بوجوده في أن يولد من جديد»[٣].

يغادر بطل الرواية بيروت، مدينة الكبت والحرمان كما يري، ويقصد باريس ليتحرّر من عقدة الحرمان والخوف من المرأة، وهناك يكابد نزعتين متناقضين: النكوص إلي الماضي والتشبث بصورة الأمومة التقليدية، ثم الانفتاح علي الحاضر والمستقبل والإقبال علي الأنوثة بوصفها سبيلا للتخلص من التبعية والجمود. وأما بطل الحي اللاتيني الغُفل، فشاب لبنانيّ في بداية العقد الثاني من العمر، يغادر بيروت عام ١٩٤٩ ليدرس في السوربون... أو هو، بالأحري، لايعرف تماماً سبب مغادرته. ولكنه حين يصل إلي الحي اللاتيني يتمكن من معرفة السبب: إنه المرأة. غير أن بحثه عنها لايحالفه النجاح خلال الشهور القليلة الأولي، تعاملت الشخصية المحورية(البطل) مع بطلات مختلفات في باريس،هن «فتاة السينما، وفتاة الرصيف، وليليان، ومارغريت تعاملا فاشلا تنم عن تجربة وعلاقة ناقصة، ويعيش العزلة داخل نفسه ويواري الفشل الذريع الذي أصابه من المرأة بينما ينجح معها كل من صبحي وعدنان. ثم أنَّه يبتعد عن صديقيه ويقترب من «فؤاد»، شابّ سوريّ تعرّف عليه البطل في مطعم «لوي لوغران»، وهو قدم إلي باريس سنة ١٩٤٧ وهمه الأول هو المرأة فصارت في ما بعد أحد همومه. وجد البطل في «فؤاد» بعضا من قلقه ولاحظ عنده هدوءأ أو عمقا في التفكير، وشعوراً بأهم

١ - سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٥.

٤ - حافظ، صبري، سهيل إدريس، *من الحي اللاتيني إلي الآداب*، ص ٢٠.

٣- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني* ،ص ٥.

القضايا القومية. وفؤاد في الحي اللاتيني «أكثر من مجرد صديق. انه المناضل ، رمز النضال وروحه. المثال الذي علي مثله يجب أن ينحت كل شاب عربي»[۱] ويطرح فؤاد في قوله فكرة استعمار مخيف، هو الاستعمار الاقتصاديّ الصهيوني واليهودي، ومدي سيطرته علي الفكر العربي؛ وهذا النوع الاستعماري، أكثر خطورة من الاستعمار العسكري إذ تفرض الدولة المستعمرة، نفوذها وسيطرتها، عن طريق تقديم المساعدات الاقتصادية والمالية، فتوجّه المرافق الحيوية وسياسة البلاد التي تساعدها، الوجهة التي تريد. فلليهودية والصهيونية أعداء في فرنسا وأوروبا بشكل عام، وما علي العرب، إلّا أن يتجاوزوا عقدة السيطرة الصهيونية التي عبَّر عَنها فؤاد بقوله: «هذا صحيح، ولكننا سنظلّ مقصّرين في هذا السبيل، ولو بذلنا ملايين الفرنكات، مادام اليهود هم الذين يستولون، برؤوس أموالهم علي أهم المرافق الفرنسية»[۲]، فمازال البطل يندم علي ترك بلاده ويقضي أيامه مع أصدقائه: صبحي، عدنان و فؤاد وهو يبحث عن المرأة، إلي أن يلتقي جانين. ثم تنقطع علاقته السعيدة، ولكن ناقصة، بها حيث يعود إلي بيروت لقضاء عطلة فصل الصيف. وفي بيروت، في أحضان عائلته القوية الأواصر، يتلقّي رسالة منها تُعلمه فيها بحَملها، فيُصدم، لكنه يُذعن لضغط والدته. «إن هذه الأم -الماضي- الشرق، تطبق علي عقل البطل وضميره، وتجعله يكتب إلي «جانين» الرسالة الخيانة التي أشعرته فيما بعد، بالذل والجبانة، وشاركت «ناهدة» الأم في تمثيل الماضي»[۳] وهي «الحلّ الذي تقدمه التقاليد أو المجتمع أو الأنا الأعلي ليصرف البطل عن خروجه عليه. هي الرشوة التي يقدمها، لكي يندمج من جديد في مجتمعه، وينسي فرديته»[٤]. البطل ينكر أن يكون الجنين منه. غير أنّه لايلبث أن يندم علي كذبه، ويتمرّد علي إذعانه، ويعود إلي باريس سريعا ليقترح علي جانين الزواج. ولكنَّها لمتعد حيث كانت، وليس ثمّة مَن يساعده في العثور عليها. فيقرّر أن يكرّس حياته لدراساته في الأدب، ولرفع الوعي السياسي لدي زملائه الطلّاب العرب. وقبيل عودته النهائية إلي بيروت يعثر علي جانين، وقد غدت "امرأة ضائعة" فيطلب الزواج منها، ولكنَّها ترفض طلبَه، قائلة له:

«لا يا حبيبي، لسنا علي صعيد واحد. لقد وجدتَ أنت نفسك بينما أضعتُ أنا نفسي. فكيف تريدني أن أستطيع السير إلي جانبك، قَدَماً واحدة، في الطريق الشاق الذي ستسلك؟ إنّني لا أنتمي إلي

۱- جورج طرابيشي، شرق وغرب ...رجولة وأنوثة، ص ۱۰٤.

۲- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ۱٦۷.

۳- جورج أزوط، سهيل إدريس في قصصه و مواقفه، ۹۷.

٤- يوسف الشاروني، الحي اللاتيني عرض و تحليل، ٥۸ .

جيلكم، جيلك وجيل فؤاد وربيع وأحمد وصبحي وعدنان»[١]. وتطلب جانين من البطل الرجوع إلي جميع أجياله السابقة و إلي شرقه وماضيه ومجتمعه وتقاليده لكي يتناول قضايا الانسان العربي في إحياء القضايا والعناصر القومية لدي الشبان العرب الضائعين، الذين يفتشون عن ذواهم بأنفسهم علي مقاعد الجامعات، في المقاهي والمتنزهات العامة وبين ذراع النساء: «عُدأنت يا حبيبي العربيّ إلي شرقك البعيد الذي ينتظرك، ويحتاج إلي شبابك و نضالك...جانين»[٢]. وفي الأخير يعود البطل إلي بيروت حاملا شهادة الدكتوراه في الأدب العربيّ... والتزاما راسخا بقضيّته القومية.

أهم أنماط الاغتراب في شخصية البطل

الف) اغتراب البطل عن الأسرة

إنّ من الأمور التي كانت تشغل بال البطل في رواية الحي اللاتيني، هو اعتزال بطل الرواية عن أسرته وأمه التي قلقت كثيرا عليه وتعد الأم من أكثر شخصيات الرواية التي تسببت في الكشف عن حالة الاغتراب الاجتماعي والسلبية والاستغراب في ذات البطل: والتي ينتظر منها دورا محوريا لمساعدة البطل في الخروج من حالة اغترابه: «أنه خطّ أمه، وحين قرأ أول عبارة فيها: "ولدي الحبيب" تفجّرت ينابيع الحنين كلّها في صدره... و وهنت نفسه حين قرأ في رسالة أمه وصف اجتماع للأسرة كان هو فيه مدار الحديث. أي مكان له في قلوب ذويه، وما أحوجه إلي أن يستشعر هنا مثل هذا الحب والتعلّق والإخلاص! لقد كان هناك يشرف علي حدود عالمه، فيعي قيمته فيه. أما هنا، فالعالم ضائع الحدود، بعيد المسافات، يُحسّ أنّه لايعدو أن يكون فيه أكثر من ورقة جافّة من هذه الأوراق الكثيرة التي تسقطها ريح الخريف عن الشجر.»[٣].

إذا ما نظرنا إلي علاقة المغترب بأهالي البلاد التي يعيش فيها، فإننا نجد في واقع الأمر، «أن هذه العلاقة هشّة ميّتة، لاتعتمد في أصول علاقاتها، علي التساوي، أو كما يقولون، علاقة "الند للنّد".»[٤]، فالبطل في الحي اللاتيني، يشعر دائما بمواطنيه وانتمائه لبلده الذي يعيش فيه، و «الانسان الإدريسي

١- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ٢٦٢.

٢- المصدر نفسه.

٣- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٤٢.

٤ - طالب علي محمد ياسين، *الاغتراب*، *تحليل اجتماعي ونفسي لأحوال المغتربين و أوصافهم*، ص٢٩.

ليس بدائياً فرديا، يهتم ويعني بشؤونه الخاصة، بل هو انسان بيئوي، تشده الأواصر العائلية والاجتماعية والقومية والحضارية، إلي جانب احتفاظه بأقدس قدسياته، أعني ذاتيته»[١].

وواضح أن بطل إدريس نزّاع لأن يتحمل مسؤوليته علي الصعيد القومي ويشعر دائما بمواطنيه وانتمائه لوطنه الذي يعيش فيه (بيروت)، فهو إلي جانب انشغاله واهتمامه بقضاياه الخاصة، يهتم بقضايا مواطنيه ومجتمعه الضيق، التي لها علاقة مباشرة به. وكأن الكفاح أو النضال القومي العربي والوطني، هو المحقق الوحيد لشرف الإنسان الجديد (البطل الجديد) و أصدقائه كفواد ،كما يقول البطل لفؤاد:

«- لم تحدثني بشيء عن أبناء الوطن- لاأدري.. وجدت غرفتي قد أصبحت أضيق مما كانت. فابتسم فؤاد بسمة هادئة، عميقة، وأجابه: -بوركت أيها العزيز. إن في هذا الشعور إرهاصا بأن دنياك التي كنت تعيش فيها، دنيا ضيقة الحدود: إنك تنشد الآن السعة، وإن هذا لهو شعور الجيل كله، جيلنا. إن كل وطن من أوطاننا ضيق، وإن علينا أن نسعي لتوحيد هذه الأوطان»[٢]. أما في عالم إدريس الروائي، كانت الأم عماد الأسرة، توزع وجودها في معظم أقاصيصه ورواياته. وأفرد لها مساحات واسعة في «الخندق الغميق»، وفي «الحي اللاتيني».

الأم في الحي اللاتيني.. حريصة علي استمرارية نمط الأسروية الأبوية، التي انتقلت إليها بالوراثة، بوعي منها أو بلا وعي، وهي تسعي لأن تمرّر هذه القيم، عبر «ناهدة»، أو أية فتاة شرقية، كما تقول الأم :«أخشي يا بنيّ أن يصرفك الغرب عنّا... وتخيب أمل أمك الصغيرة بك. إن "ناهدة "تنتظرك يا ولدي... ومع ذلك، فإن لمتكن راغباً في «ناهدة» فهناك «نعمت» و «ثريا» و «هدباء» ابنة خالتك. هناك كثيرات...»[٣].

فجلّ ماتخشاه الأم، أن يصرفه الغرب، بقيمه، وقوانينه، وأنظمته، وعلمه، عن شرقيّتها، بقيمها، وقوانينها وأنظمتها. لذا تقدم إليه «ناهدة» كزوجة. ولكن «ناهدة» في الحقيقة، هي الرمز الذي يقدّمه له مجتمعه الشرقي، من خلال سلطة الأم الأبوية، لكي يخضع لتقاليده، وينصرف عن الخروج عليها.

١- جورج أزوط، *سهيل إدريس في قصصه و مواقفه*، ص٣٨٢.

٢- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص٢٣٢.

٣- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ١٦٢.

وهو «الحلّ الذي تقدّمه التقاليد أو المجتمع أو الأنا الأعلي super-ego، ليصرف البطل عن خروجه عليه، هي الرشوة التي يقدّمها له لكي يندمج من جديد في مجتمعه»[١]

من اللافت للنظر أن «إقامة الطالب في باريس تتمّ علي مرحلتين تستغرق كل واحدة منهما حوالي تسعة أشهر، وهذه الفترة هي الفترة المقدرة إجمالا للحمل في بطن الأم»[٢]. لايأتي التماثل صدفة بقدر ما يأتي استجابة لمشروع الطالب الولادة من جديد في المكان الضد (باريس) والبداية والاستغراب الاجتماعي من مجتمعه وذاته وأسرته وبصورة عامة من ماضيه. «كفاك هذرا! أنت تنسي مرة أخري أنك في باريس. أخرجها من نفسك، بيروتك هذه. أخرجها، فاقتلها ثم ادفنها. أما باريس، فواجهها كما هي...»[٣].

فالبطل يخشي مما تحمله القطيعة مع الماضي من قلق واضطراب دون أن يتيسر له وعي الذات الذي يشكل أساس التمييز بين القلق والطمأنينة. ويمكن القول أن مفهوم اغتراب البطل عن الأسرة ولاسيَّما أمه وأخوته يتحدد في عدم الثقة بالنفس والقلق المستمر والرهاب الاجتماعي والمخاوف المرضية التي نراها في سطور مختلفة للرواية.

«وفيما هو يدلف مع عدنان إلي محطة المترو في «الأوديون»، أخرج الرسائل من جيبه وفضَّ منها رسالة أمِّه. ما أشدّ حاجته الآن إلي إن يتملَّي وجهها الصغير الحلو، ويقبِّل تلك الشامة في عنقها، ويحدِّثها عن مطامحه فيقرأ في بريق عينيها بريق أمانيه!..ما أشدّ حاجته الآن إلي أن يجلس إلي إخوته، فيستمع إلي أخيه الأكبر يسخر بمشاريعه الخيالية، ويحدث أخته ويسألها رأيها في آخر قصيدة له، فتقول : أنّ لابأس بها، ولكن.. كم تمنّي يوما ألا تستدرك أخته بـــ «لكن» هذه.. وإنَّ بودّه الآن أن يعين أخاه الأصغر في ضبط قراءته العربية، وأنَّه ليذكر أنَّ أخاه هذا كان كثيرا مايعود إليه بدفتر الحساب، ليعرض عليه عملية حسابية، فيعتذر هو بأن صداعا يُلمّ برأسه...»[٤].

ومن البديهي أن يتعزّز تيّار التبعية عندما يُمني تيّار التحرر بالفشل. فالماضي يبرز بقوّة بعد أن يتعثَّر الحاضر وتبطل آمال المستقبل ، وآية ذلك أنّ البطل تلقّي رسالة من والدته في بيروت، وإذا به يحنّ إلي الشرق الذي فرّ منه سابقا، ويشتاق إلي دفء العائلة، ونعم الملاذ هي: «أين هو الآن من وجهها

---

١ - يوسف الشاروني، *الحي اللاتيني عرض و تحليل*، ص ٥٩.

٢ - سامي سويدان، *المتاهة و التمويه في الرواية العربية*، ص ٨٧.

٣ - سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ١٩.

٤ - المصدر نفسه، ص ٧٢.

الصغير الحلو وعينيها الحانيتين النابئتين حباً وحنانا؟ أين هو من ذلك العالم الصغير الكبير الذي كان يعيش فيه مع أمه وإخوته في ظلّ التعاطف والتفاهم والمودّة؟ بأي ثمن قد ارتضي أن يهجر ذلك العالم الذي كانت كل أمانيه فيه تحت متناول يده؟...»[١]. ولسنا ننكر أهمية العائلة في الرواية ولكننا سنري أن البطل «ما إن يفشل في علاقته بالأنوثة حتي يشتاق إلي الأمومة، وما إن يخفق في باريس حتّي يحنّ إلي بيروت، فالثنائية قائمة، ولعلها في أعماق التقليديين الذين يتجاذبهم تيّار الماضي وتيّار الحداثة والتحرّر»[٢].

ولعلّ الاضطراب والقلق المستمر والمخاوف المرضية هي من معالم اغتراب البطل عن أسرته ، ويرجع سببها إلي أن «بطل *الحي اللاتيني* يلتصق أكثر فأكثر بعائلته لكي يواجها معاً "أزمة" الأبويّة الجديدة المحتملة. والحق أنَّه يواجه هذه الأزمة بتبنّي صوت أمه وجسدها»[٣]. فإنّ عودته إلي جسد أمّه محاولة لمحو مستقبله الشخصي الذي يمثّله الجنين في أحشاء جانين (حبيبته في فرنسا) ومع إمكانية نشوء عائلة جديدة للبطل، يصبح إزاء مصدر قوي لقلق أمه (رمز لمجتمعه وشرقه) التي تسعي من خلال سلطتها الأبوية أن تخضع البطل لتقاليدالمجتمع الشرقي وتصرفه عن الخروج عليها وتركها ونسيانها.وفي الواقع تحاول الأم مساعدته للخروج من حالة الاستغراب الاجتماعي وقلقه المستمر باللجوء إلي أصالته الشرقية (ناهدة رمزها) والخروج من أزمته النفسية: «يعود إلي الرسالة: أخشي يا بُنيّ، أن يصرفك الغرب عَنّا. وأخشي فوق ذلك أن تسحرك امرأة من هناك فتقع في شباكها، وتخيِّب أمل أمّك الصغيرة بك. إنَّ "ناهدة" تنتظرك يا ولدي»[٤]. و ربما أن الزواج والمرأة قد احتل مكانة مهمة وسببا محوريا في مشكلة اغتراب البطل لدي سهيل إدريس.

ب) اغتراب الفرد عن المجتمع وقيمه

يقوم الفرد المغترب اجتماعيا بالخروج الكلي علي نواميس السائد الاجتماعي، «بل يقوم بمناهضة هذه القوانين دون الاكتفاء بمغادرتها، ويقوم بمحاولة إسقاطها ويخضع ذلك لرؤيتين: إحداهما سلبية والأخري ثورة إيجابية هدفها تغيير القانون الاجتماعي»[٥].

١- *سهيل* إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٤٢.

٢- د.جان نعوم طنوس، *صورة الغرب في الأدب العربي المعاصر*، ص ٢٠٩.

٣- كريستن شايد، *الحي اللاتيني بعد ٧٠ ألف نسخة، الجنس، الكذب، الإبداع*، ص ٢٣.

٤- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ١٦٢.

٥- يحيي العبدالله،الاغتراب، *دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية*، ص ٨٠.

ويأتي هذا الكائن الفريد متعدد الأبعاد والأنشطة والرغبات والاهتمامات والانتماءات، إلي العالم مكبلا بعديد من القيود التي لادَخل له فيها ولا اختيار، سواء الوراثية أو الاجتماعية كما أكد المويلحي ما كرره مرارا من «أن ما يوافق الغرب لايلائم عادات الشرق ودينه وتراثه»[١]. لذلك نري أن رحّالينا (طه حسين، سهيل إدريس، المويلحي، توفيق الحكيم، شدياق وغيرهم) شاهدوا واقع المجتمع الغربي وشعروا بالفروق الشاسعة بينه وبين مجتمعهم الشرقي ولغته وثقافته وعقيدته وعاداته وتقاليده، فأبدوا اعجابهم بمعظم ما رأوا في الغرب. بهذا المعني ينبغي اعتبار لجوءهم إلي الشكل الروائي تدخّلا فاعلا في حياة الناس، ولكن الرواية تقدِّم مقارنة دقيقة للمجتمع العربي والأوروبي في حوار تناصي فهي «أوسع حرّية ومساحة في عرض الحقائق السياسية الاجتماعي، وعلاقات السيطرة المعقّدة»[٢]. لّما تبيّنت للبطل حدود ثوريّته وضبابيّة رؤيته آثر السفر والهرب من وطنه واستغرب من مجتمعه الذي عايش فيه الكبت والحرمان والقيود، ذلك المجتمع الذي ينكر الفرد المتفرّد، فهو إذا حاول، وهو يغادر أهله ومجتمعه: «أن يضع نفسه في موضعها من حياة مجتمعه، تفاقم شعوره بالتفاهة والفراغ: شيء لا قيمة له، بل لا شيء»[٣]. *فبداية الرحلة لم تكن سيرة*، فالبطل لم يستطع أن يندمج داخل جوّ المجتمع الجديد (باريس)، وشعر بالغربة والوحشة: «لولا أنّ صبحي وعدنان كانا إلي جانبه لشعر بالخوف والتهيّب من أن يتنقّل كذلك في أرجاء الحي اللاتيني»[٤]. إذ يحس البطل كشيء غريب، ويمكن القول إنه أصبح غريبا عن نفسه وعن مجتمعه، لذلك يحس البطل حالة الاطمئنان والأمن حينما يري صديقيه العربيين يعني «صبحي» و «عدنان» إلي جانبه. كأنه يعرفهما منذ زمن طويل وما ارتباطه بهما إلا دلالة علي تمسكه بما له صلة بمجتمعه و شرقه. « كان يحس إحساسا عميقا بأنهما مثل أخوين له، يحيطانه بالرعاية ويردّان عنه كل أذي. وقد استسلم لهما يقودانه حيث كانت أقدامهما تقودهما، وشعر بأن حبّه لهما يتفاقم ويعمق»[٥]. فثلاثتهم ينشدون الحرية والانطلاق في حياة بلا حدود وثلاثتهم يعيشون قلقا وصراعاً داخليّاً ناتجا عن الاغتراب الاجتماعي في باريس الذي كان أشدّ وطأة علي البطل.

١- د. نازك سابايارد، *الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة*، ص ٢٣١.

2- Idriss, Samah, *Intellectuals and Nasserite authority in the Egyptian novel* (phd.dissertation), p 13.

٣- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٦.

٤- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ١٢.

٥- المصدر نفسه.

ثم تنكشف ظاهرةكبت الحرية الجنسية، فنلمح أن بعض شخصيات سهيل إدريس في الحي اللاتيني تعيش حالة كبت جنسي مثل البطل؛ نتيجة خضوعها لرقابة المجتمع وتقاليده التي تحرم الالتقاء الجنسي إلّا في حدوده المشروعة (الزواج)؛ ولذلك ينعكس ذلك علي تشكل الشخصية؛ إذ تفتقد ثقتها بنفسها، ولاتعود قادرة علي إقامة علاقة مع الجنس الآخر، وتبدأ بالبحث عن بدائل أو ترتد إلي ذاتها، إذ نري في هذه الحالة، حالة ديمومة العقد النفسية التي تعتري شخصية البطل مثل: عقدة أوديب، عقدة الخصاء، عقدة النقص، عقدة الاضطهاد... إلخ التي تؤدي إلي مشكلة الاغتراب عن المجتمع وقيمه وتقاليده: «تودّ أن تنسي هذه الخيبة التي تملأ نفسك الفارغة بالمرارة؟ أسبوع طويل ينقضي، منذ قَدِمتَ إلي باريس، لم تَلقَ فيه إلّا الإخفاق إزاء المرأة. أية امرأة: أسبوع طويل ينقضي، وفي جسدك نار تلتهب، وفي مخيّلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات، متمددات علي السرير، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من ناره لا، لاتحاول أن تحتجّ أو تنكر. أجل شرقك ذلك، لم يُغرك بالهرب منه سوي خيال المرأة الغربية، سوي اختفاء المرأة الشرقية في حياتك، إلّا أن تَطُلّ في بسمة لاتزيد الحرمان إلّا حرمانا. أو أن تشعرك بوجودها بلمسة تائهة، خائفة، بعيدة، تملأ ذاتك بمئة عقدة، وتُميت فيك ثقتك برجولتك، أو أن تسعي أنت إليها حين تشعر تارة بالغربة الروحية مع امرأة لاتعطيك إلّا جسدا فيه برودة الثلج... هكذا عرفت المرأة في شرقك، فعرفت الخوف والحرمان والكبت والشذوذ والانطواء والخيال المريض. عرفت الخيال علي أي حال، فكان لك فيه منجي من نفسك وجوِّك ومحيطك ومجتمعك.»[١]. ومازال بطلنا يبحث عن ذاته ويفتّش عن المرأة لا ليختزلها إلي أنثي، إلي مجرّد وسيلة للّذة»[٢]،لأن اللذة الجنسية ليست هدفا في حدّ ذاتها إذ إنّ الحرمان الجنسي الذي يشكوه البطل ليس إلّا جزءا من القلق العام الذي يعيشه، ومصدرا من مصادر الصراع داخل ذاته. فالبطل يبحث عن المرأة لأنّها هي المفتاح الذي يمكنه من معرفة أغوار الذات وشرقيته وتقاليده الماضية. فالبطل في المرحلة الأولي من حضوره في المكان الضدأو باريس يحاول محاولة لتجاوز الماضي بالإغفال والنسيان. بيد أنّ المجابهة بين الحاضر والماضي تفرض نفسها، حيث يؤكد الماضي حضوره بقدر مايعرف الحاضر من فشل. هناك ارتداد و توق وحنين إلي الماضي (نوستالجيا) « إلي الأم... وإلي ناهدة...»[٣].

١- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٢٥.

٢- جورج طرابيشي، *عقدة أوديب في الرواية العربية*، ص ٣٠٥.

٣- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٧٤-٧٢.

إن اتّخاذ هذه المجابهة يتلائم ومشروع الولادة الجديدة الذي يتبنّاه البطل، فالولادة تقتضي الاتصال الجنسي، كما يتلائم أيضا مع الكبت والقلع والحرمان التي شكلت العناصر الأساسية في شكواه من الماضي ومجتمعه الشرقي.

«ومن الأمور التي يتغاضي عنها المجتمع فشل رابط الزواج، والذي سنه المجتمع لتطويع هذه العلاقة ضمن إطار يضمن للمجتمع استمرارية تقاليده وسلطاته الذكورية.إذ أصبح رابط الزواج أحد أهم أسباب اغتراب الشخصيات، وقد تستغل الأنثي هذه المحددات لصالحها»[١] وهذا مانراه في علاقة البطل الفاشلة بنساء مختلفة من أمثال: ليليان، مارغريت، جانين، ناهدة. «إن ذلك الإحباط الذي عرفه البطل مع المرأة مدّة مايقارب الثلاثة أشهر، لم يكن ليحول دون مواصلة بحثه عنها. فالفكرة التي امتلكت ذهنه هي "المرأة" و لم يكن إعجابه بصديقه الجديد "فؤاد" ليغيّر الوجهة التي اختارها والطريق الذي سلكه»[٢]. لكن جانين مونترو وهي امرأة باريسية ستُنسي البطل حبّه لشرقه ووطنه «بدأ حب باريس يتغلغل في دمه»[٣] ستُنسيه أول خيبة عرفها مع المرأة وإن سلوك البطل المغترب وتصرّفاته في البلد الذي يحل فيه (المكان الضد أو باريس)، تكاد تغلب عليها أنماط من صفات الحذر والخوف والحيطة وشدّة الترقّب، فهو مراقب ومحاسب علي كل بادرة أو تصرف يصدر عنه، سواء كانت صادرة عن حسن نية، أو عن قصد أو سوء نيّة. هذا ما نراه ماثلا في حالات البطل: «لم يستطع أن ينام، وأغمض عينيه، فلم يستطع أن ينام، ونهض من سريره وهو يحرص علي ألّا يُحدث ضجّة توقظ صبحي»[٤]. وبعض الأحيان نري أن البطل يعارض عادات الشرق و يعتبرها سخيفة دانية حين يودّ سامي (صديقه في باريس) أن يعانقه، يقول : «لا، أرجوك، لا موجب للعناق. يجب أن نقلع عن هذه العادة الشرقية السخيفة»[٥].

نتائج البحث

إن الشعور بالاغتراب الذي طغي علي شخصية البطل في رواية الحي اللاتيني تتشابه تماماً مع شعور "المنفيين"، الذي حدده ادوارد سعيد، ليس فقط أحوال المنفيين العرب، كحالة فعلية للبطل في الرواية،

١- يحيي العبدالله، *الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية*، ص٨٢.

٢- سهيل الشملي، *البطل في ثلاثية سهيل ادريس*، ص ٦٩.

٣- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ١١٩.

٤- المصدر نفسه، ص ١٥.

٥- المصدر نفسه، ص ٤٥.

بل أولئك الذين يعيشون أيضا في مجتمعاتهم، والذين يكونون علي خصام مع مجتمعهم، فهم خارجون ، منفيون من حيث عدم حصولهم علي الامتيازات والأوسمة، أي باختصار حالة انعدام التكيّف مع المجتمع تكيّفاً تاماً. وبهذاالمعني الماورائي، يغدو المنفي بالنسبة للمثقف (بطل الحي اللاتيني) موازيا للتململ والحركة: فلا يستقرّ المثقّف علي حال، ولا يقرّ الآخرين علي حال أيضاً»[١].

في نهاية البحث يمكن القول أن مفهوم الاغتراب الاجتماعي في شخصية البطل الإدريسي يتحدد بالجوانب التالية:

١- حالات عدم التكيّف النفسي التي تعانيها هذه الشخصية وتبرز في:عدم الثقة بالنفس، والقلق المستمر، والرهاب الاجتماعي، و المخاوف المرضيّة، وذكرنا نماذجها في نقد نص الرواية آنفا.

٢- غياب الاحساس بالتماسك والتكامل الداخلي في شخصية البطل، كما يقول البطل في نفسه: «إنّك لاتزال في بحران من وجودك، وينبغي أن تعاني كثيراً قبل أن يستيقظ حسّك الواعي، وإنّ أمامك بعدُ لَهموماً كثيرة تمتحن بها نفسك قبل أن ينضج شعورك وتكتمل أبعاده. فدونك ودون اشتعال هذه الجذوة في روحك وقت طويل في حساب الوجدان، وتجربة عميقة في ميزان الشعور»[٢].

٣- حالة ديمومة العقد النفسية التي تعتري الشخصية: عقدة أوديب، عقدة الخصاء، عقدة النقص، عقدة الاضطهاد...إلخ «وعراه الارتباك، فلم يدر أينبغي له أن يظلّ حيث هو... وزاد هذا الارتباك قلق نفسه و تجهّم روحه، وشعر بمثل العذاب يعصف بذاته كلها. عذاب يحسّ له بألم مادّي في كل أركان جسمه وببرم روحي يزرع الاضطراب في وجدانه»[٣].

٤- ضعف أحاسيس الشعور بالهوية مثل: الشعور بالانتماء، الشعور بالجهد المركزي، الشعور بالحب، الثقة بالنفس، الشعور بالقيمة ، غياب الإحساس بالأمن. فنري علي سبيل المثال أن البطل الإدريسي في الحي اللاتيني يضعف فيه الشعور بالحب والإحساس بالأمن حين يواجه مشاكل كثيرة للوصول إلي "جانين" ومازال يسيطر عليه شبح مخيف من التهيب والتردّد والحب، مرة علي نفسه وعلي نفس جانين أيضا و هذه الحالة تتجلي من خلال حديث النفس أو المونولوج أو تيار الوعي أحيانا:

١- إدوارد سعيد، *"المثقفون المنفيون، مغتربون وهامشيون"*، ص ٩٨.

٢- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٨٤.

٣- المصدر نفسه، ص ٤٣.

«وكان يحسب أنَّه نجح في هدم ذلك الجدار من التهيّب والحيطة الذي كان قائما بينهما (البطل وجانين مونترو)، إذ فاجأته بالنهوض، وبأنَّ عليها أن تتركه في الحال. يا إلهي! أي مزاج هذا! أيكون هذا التردد والقلق والحيرة هي طبيعتها الحق؟»[1]

فاستخدام البطل للكلمات الدالة علي الاضطراب والقلق والتردّدوالتضاد يوضح حالة الصراع النفسي الذي تعانيه شخصيته وشخصيات أخري من أمثال جانين وسامي في الرواية، كما يبرز لنا من خلاله حالة القلق والتوتر التي يشعرون بها نتيجة غربتهم واغترابهم. فعبّر سهيل إدريس، في رواية *الحي اللاتيني* عن هموم جيله وقلقهم وألمهم، ومدي احساسهم باليأس والذل والضياع، فخرجت تلك المشاعر وذلك الانفعال النفسي من قوقعة الكتمان لما يختزنه في قلبهم من آلام فاض بها، فخرجت تلك المشاعر لتوضح لنا عمق اغتراب هذا الجيل متمثلة في أحاديث البطل مع نفسه والآخرين التي تثير الشجن والألم، خاصة أن الدكتور سهيل إدريس لم يكتف بتصوير همومه واغترابه فقط، بل كان إحساسه أعمق من ذلك بكثير؛ إذ عمد إلي الوصف أو الاحساس الأسري الذي يُعدّ من أهم ما تميَّز به أدباء جيلي الخمسينات والستينات عن الآخرين. وهذا مايؤكده فؤاد (صديق البطل) في قوله:

«إنهم لايوحون بالنفور وأنت لن تنفر منهم إذا أدركت أنّهم شبّان قلقون، يبحثون عن أنفسهم. إنّنا جميعا، نحن الشبّان العرب، ضائعون، يفتشون عن ذواتهم بأنفسهم»[2].

فأدباء ومثقفون العرب الذين سافروا إلي البلاد الغربية من أمثال سهيل إدريس، طه حسين، الشدياق، المويلحي و توفيق الحكيم و...إلخ، عانوا قلق الاغتراب الاجتماعي عن الأسرة والمجتمع وقيمه، فانعزلوا عن الناس، فكانت عزلتهم تلك هروبا من واقع أليم لايستطيعون التكيف معه، فليجأون إلي الماضي والذكريات و أصالتهم، والحديث عن أشواقهم وحنينهم وقلقهم الذي ينتابهم حين رحيلهم الطويل أو القصير، فوصفوا أسفارهم، وما يواجهون من صعاب ومتاعب علي لسان البطل فكانت نفسهم مملوءة بالألم والاحساس بالغربة، فيبحرون في عالم الأسرة والوطن وقيمه فيتذكرون مواطنهم الأصيلة.

وفي الخاتمة يمكن القول إن المثقفين العرب يواجهون أزمة في تحديد هويتهم، يعني شغل المثقفون، بوصفهم أبطال الروايات أو شخصياتها الرئيسة، مساحة واسعة في النتاج الروائي اللبناني قبيل الحرب.فأطلَّ هذا النتاج علي جوانب مختلفة من التجارب الحياتية الخاصة بهذه الشخصيات.بما يشير إلي

١- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٩٥.

٢- سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ص ٨١.

الخلل الذي يعتري مسيرة المثقفين الحياتية ويسمها بالقلق والتأزم الدائمين ، حسبما أوحي بذلك عدد كبير من الروايات من أمثال رواية *الحي اللاتيني*، و *قنديل أم هاشم* ليحيي حقي،و*عصفور من الشرق* لتوفيق الحكيم، و *موسم الهجرة إلي الشمال* للطيب صالح و حديث عيسي بن هشام لمحمد المويلحي و...إلخ. ونري أن «في بحث المثقفين عن هوياقم وإن اختلفت أسباب هذا البحث ونتائجه بين روائي وآخر، لكن الشعور بالاغتراب جمع بين الشخصيات/المثقفين جميعهم؛ كشعور الشخصية الروائية بأنها غريبة عن شيء أو عن الآخر، سواء أكان هذا الآخر يمثّل مجتمعاً مختلفا كالمجتمع الغربي مثلاً، أو المجتمع عينه الذي تنتمي إليه الشخصية، أو طبقة اجتماعية معينة وصولا إلي الأسرة أو الأصدقاء والمحيط المباشر بشكل عام»[١]. وغالباً ماكان يترتب علي هذا الشعور بالاغتراب انعدام ثقة الشخصية الروائية في قدرتها علي تحقيق الأهداف، أو افتقارها إلي القدرة علي إثبات الذات بسبب بعض المعوقات ذات الجذور الممتدة إلي تكوينها النفسي، أو إلي النظام الاجتماعي و الأفراد المحيطين، أو ربَّما إلي هذه الأسباب جميعها.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم

٢. إدريس، د.سهيل(٢٠٠٦)، *الحي اللاتيني*، ط ١٤، دارالآداب، بيروت.

٣. أزوط، جورج (١٩٨٩)، *سهيل إدريس في قصصه ومواقفه*، ط١، دارالآداب، بيروت.

٤. بزيع، شوقي (٢٠٠٨)، *رسم عن رحيل سهيل إدريس أو الموت بالتراضي*، مجلة الآداب، العدد ٣.

٥. بيضون، عبّاس (٢٠٠٨)، *سهيل إدريس...أكثر من رجل لأكثر من مهمة*، مجلةالآداب، العدد ٣.

٦. حافظ، صبري(٢٠٠٨) *سهيل إدريس: من الحي اللاتيني إلي الآداب*، مجلة الآداب،العدد٦-٤ .

٧. حماد، حسن(١٩٩٥)، *الاغتراب عندإيريك فروم*، ط١، المؤسسة الجامعيّة، بيروت.

٨. درّاج، د.فيصل(٢٠٠٨)، *سهيل إدريس داخل جيله وخارجه*، مجلة الآداب، العدد ٤-٦.

٩. الرّازي (١٩٥٤)، *مختار الصحاح*، ط ٨، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ترميم محمود خاطر.

١٠. سابايارد، د. نازك (١٩٩٢)، *الرّحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة*، ط ٢، دار النوفل، بيروت.

١١. سعيد، إدوارد (١٩٩٤)، *"المثقفون المنفيون: مغتربون وهامشيون"*، مجلة الآداب، العدد ٦-٧، السنة ٤٢، بيروت.

١- رفيف رضا صيداوي، *النظرة الروائية ألي الحرب اللبنانية١٩٩٥-١٩٧٥* ، ص ٥٦ .

١٢. سويدان، سامي(٢٠٠٦)، *المتاهة والتمويه في الروايةالعربية*، ط١، دارالآداب، بيروت.

١٣. شاخت، ريتشارد (١٩٨٠)، *الاغتراب*، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٤. الشاروني، يوسف (١٩٥٤)، *الحي اللّاتيني عرض وتحليل*، مجلةالآداب، مجلد ٢، العدد ٤.

١٥. الشّملي، سهيل (١٩٩٨)، *البطل في ثلاثية سهيل إدريس*، ط ١، دار الآداب، بيروت.

١٦. شايد، كريستن (٢٠٠٠)، *الحيّ اللّاتيني بعد ٧٠ ألف نسخة: الجنس، الكذب، الإبداع*، مجلة الآداب، العدد ٩/١٠.

١٧. الصيداوي، رفيف رضا (٢٠٠٣)، *النظرة الروائية إلي الحرب اللبنانية ١٩٧٥-١٩٩٥*، ط ١، دارالفارابي، بيروت.

١٨. الطويل، د. توفيق و زايد، سعيد (١٩٨٣)، *المعجم الفلسفي*، المطبعة الأميرية بالقاهرة، مصر.

١٩. طرابيشي، جورج (١٩٩٧)، *«شرق وغرب...رجولة وأنوثة»، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية*، ط ٤، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٧.

٢٠. ____ (١٩٨٢)، *عقدة أوديب في الرواية العربية، ط١، دارالطليعة*، بيروت.

٢١. طنوس، د. جان نعوم (٢٠٠٩)، *صورة الغرب في الأدب العربي المعاصر*، ط ١، دارالمنهل اللبناني، بيروت.

٢٢. العبد الله، يحيي (٢٠٠٥)، *الاغتراب: دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية*، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٢٣. النوري، قيس (١٩٧٩)، *الاغتراب مصطلحا ومفهوما وواقعا*، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ١٠، العدد ١.

٢٤. وطفة، أ.د. علي أسعد (٢٠٠٨)، *الاغتراب خارج حدود الايديولوجيا*، مجلة الدراسات، سبتمبر-ديسمبر، العددان ٢٢-٢٣، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

٢٥. ياسين، طالب علي محمد (١٩٩٢) *الاغتراب: تحليل اجتماعي ونفسي لأحوال المغتربين وأوصافهم*، (د.ن)، عمان.

26. Idriss, Samah (1991*): Intellectuals and Nasserite Authority in the Egyptian Novel* (PhD. Dissertation), Columbia University, United states, p13.

27. Said, Edward (1993*) Culture and Imperialism*, vintage Books, NewYork, p71.

مقارنة بين الشرحين الشهيرين للألفية شرح ابن‌عقيل وشرح السيوطي

إلهه صفيان*

الدكتور سيد محمدرضا ابن‌الرسول**

الملخص

في هذا المقال بعد بيان موجز من حياة وآثار النحويين الثلاث -محمد ابن‌مالك مصنف *الألفية*، وبهاءالدين عبدالله بن عقيل، وجلال‌الدين عبدالرحمن بن أبي‌بكر السيوطي شارحي *الألفية*- قد أخذ المؤلّفان بمقارنة شرحي ابن‌عقيل والسيوطي في شتى المجالات ذاكرَين أمثلة من الشرحين كي يتّضحَ للمخاطب مواضع الاختلاف والاشتراك فيهما.

ومن أهمّ الأهداف التي يرمي إليها البحث هو التعرف على منهج كلّ من الشارحين في شرحيهما على *الألفية*، وموقفهما من آراء المصنف والنحويين الآخرين.

كلمات مفتاحية: المقارنة، *ألفية ابن‌مالك*، الشرح، ابن‌عقيل، السيوطي.

المقدمة

لا ينكر أحد مدى اشتهار *الألفية* بين أهل العلم والفضل، خاصةً دارسي النحو العربي؛ فهي منظومة تعليمية نظمها جمال الدين أبوعبدالله محمد بن‌مالك الجيانى من نحاة المدرسة الأندَلسية في القرن السابع للهجرة، وقد عُني بها شراح كثيرون، ومن أشهر هذه الشروح شرح *ابن‌عقيل* (بهاء الدين عبدالله بن عبدالرحمن) في أواخر القرن السابع وأواسط القرن الثامن للهجرة، وشرح *السيوطي* (جلال‌الدين عبدالرحمن بن‌أبى‌بكر) المسمى *بالبهجة المرضية* في القرن التاسع للهجرة وكان صاحباهما من مدرسة مصر والشام النحوية.

لا أحد ينكرالقيمة السنيّة *للألفية*، كما نقرأ في *تاريخ آداب اللغة العربية* «وطبعت *الألفية* نفسها مرارًا وحدها ومع شروحها، ومن شروحها نسخ خطية في معظم مكاتب أروبا»[١]. وقد شرحها وطبعها دوساسي المستشرق الفرنسي باللغة الفرنسية[٢].

---

* الطالبة الدكتوراه فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة أصفهان.

** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة أصفهان.

تاريخ الوصول: ٨٩/٨/٣٠ تاريخ القبول: ٨٩/١١/١٠

١- جرجي زيدان ، *تاريخ آداب اللغة العربية*، ص٤٣١.

٢- على اكبر دهخدا، *لغت نامه*، ٢:٣٤٧.

إن شرح *ابن‌عقيل على الألفية* اجتلب اهتمام النحاة المدرسين والطلاب بدراسته -خاصة في الحوزات العلمية الإيرانية-[١] وكتابة الحواشي والتعليقات الكثيرة عليه، ومن أهم حواشيه هي حاشية ابن‌الميت باسم *إرشاد النبيل إلى ألفية ابن‌مالك وشرحها لابن‌عقيل*، وحاشية عطية الأجهوري، والحاشيتان المعروفتان للخضري والسجاعي[٢]، ويقول السيوطي في *بغية الوعاة*: «وقد كتبتُ عليه حاشية سميتها *بالسيف الصقيل*»[٣].

واعترف كثير من المؤلفين بقيمة سامية لهذا الشرح ومنهم محمد المختار الذي يقول: «وليس من الغريب أن ينال هذا الشرح حظوة عند الناس، وإقبالاً من طرف المدرسين والدارسين، إذ كان مؤلفه يريد أن يحقق نوعًا من تصفية النحو وتقديمه غير مشوب بالمباحث الجانبية، ولذلك رأينا أن نسِمَ صاحبه، بالنحوي التقليدي»[٤].

و*البهجة المرضية* -أو *النهجة المرضية*- هي إحدى مؤلفات السيوطي المشهورة على المستوى التعليمي، وتعدّ مما يدرس في النحو منذ تأليفه حتى الآن خاصةً في الحوزات العلمية الإيرانية[٥]، وتضم *البهجة المرضية* شرحًا تامًا مختصرًا لألفية ابن‌مالك فحظيت بحسن استقبال الأساتذة والمعلمين وصححوها وكتبوا عليها حواشي وشروحًا فنرى تصحيحها لسيد مصطفى حسيني دشتي، وشرح نقي منفرد عليها بالفارسية المسمى *بالطريقة النقية*، و*حاشية ميرزا أبي‌طالب الأصبهاني*، و*فوائد حجتيه شرح كتاب سيوطي* كتبه أبومعين حميدالدين حجت هاشمي خراساني؛ هذا وقد جمع محمد باقر الشريف شواهدها الشعرية مع شواهد عدة كتب
أخرى في كتاب باسم *جامع الشواهد*.

فللشرح قيمة نامية اعترف بها الكثيرون ويقول أحد الشراح الإيرانيين ما تعريبه: «طبع هذا الكتاب مرارًا في الحوزات العلمية بمصر، والعراق، وإيران، وأفغانستان، وسوريا، ولبنان ويعدّ من الكتب التعليمية لطلاب الأدب وكتبت عليه حواشٍ متعددة بالعربية والفارسية، التي أدقها وأكثرها علميًا *حاشية ميرزا أبي‌طالب الأصفهاني* التي طبعت في إيران»[٦].

وبما أن *للألفية* هذه المكانة المرموقة، وأن الشرحين المذكورين تمتعا بحسن استقبال أهل العلم، كان يبدو من الضروري أن نعرفَ هذين الشرحين اللذين حظيا بعناية أنظار مدرسي الحوزات والجامعات

١- محمد نوری، *مأخذ شناسی نظام تعليم وتربيت روحانيت*، ص٨٣.

٢- عبدالكريم محمد الأسعد، *الوسيط في تاريخ النحو العربي*، ص٢٨١-٢٨٢.

٣- جلال‌الدين عبدالرحمن بن أبي‌بكر السيوطي، *بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة*، ٢:٤٨.

٤- محمد المختار ولد أباه، *تاريخ النحو العربي في المشرق والمغرب*، ص٤٢٢.

٥- محمد نوری، *مأخذ شناسی نظام تعليم وتربيت روحانيت*، ص٨٣.

٦- علي اكبر بناء يزدي عبدالكريم، *شرح وترجمه سيوطي در نحو*، ص٢.

خاصة في إيران ونعرفَ مدى تأثرهما بالمدارس النحوية؛ فلهذا قارنا في هذا المقال بين الأثـرين لكـي يتبيّنَ لنا سبب اختيار هذين الكتابين للتدريس في الجامعات وتظهرَ لنـا ميزاهمـا الخاصـة ووجـوه الاشتراك والافتراق بين الشرحين مع اختلاف الشارحين في زمن تأثرهما بمدرسة نحوية واحدة.

وبنظرة خاطفة إلى الرسائل والبحوث التي تمت حتى الآن حول *الألفية* وشروحها، يبـدو أنـه لا يُوجد أيُّ بحثٍ حول المقارنة بين هذين الشرحين الشهيرين؛ هذا مع أننا نرى لكل من الشرحين -على حدة- شروحاً وتعليقاتٍ كثيرةً طيلة القرون الماضية.

فمن خلال هذه الدراسة سنجيب عن أسئلةٍ من مثل: هل كانا متّفقَين مع ابن‌مالك في تبيين أصول النحو؟ وما هي النقاط المشتركة والمفترقة بين الشرحين؟ وما هو منهج الشارحين في شرح *الألفية*؟

فألقينا أولاً نظرةً عابرةً إلى الحياة وآثار النحويين الثلاث، ثم قارنا الشرحين من الزوايا المختلفة من كيفية البدء بالشرح إلى تسمية الأبواب، وعلاقة الشرحين بالنص، وكيفية البدء بشرح الأبيات وغـير ذلك حتى وصلنا إلى كيفية ختم الشرحين. وأشرنا في المواضع إلى أمثلة من الشرحين لايضاح النكات المذكورة.

بما أننا قصدنا معرفة منهج البحث في الشرحين من الزوايا المختلفة عَبر المقارنـة بينـهما، نـذكر ميزاهما التي تفيد القارئ من بداية الشرحين حتى النهاية ذاكرَين أمثلة من الشرحين.

١. منهجيتهما في ابتداء الشرح

يبدأ ابن‌عقيل شرحه من غير أن يُقدم له أو يشرحَ الأبيات المقدمة *للألفية*؛ كأن همه الوحيد تبـيين المسائل النحوية فيبدأ شرحه من البيت الثامن، و لم يجعل لشرحه اسماً؛ فعند البيت الثامن:

٨. كَلاَمُنَا لَفظٌ مُفيدٌ كاسْتَقِمْ   وَاسْمٌ وَفِعْلٌ ثُمَّ حَرْفٌ الْكَلِمْ

يبدأ شرحه ويقول: "الكلام المصطلح عليه عند النحاة عبارة عن «اللفظ المفيـد فائـدة يحسـن السكوت عليها»"[١].

في حين أن السيوطي جاء بمقدمة لشرحه مُشيدًا بنفسه وبمؤلفه، مدّعياً التفوّق على الآخَرين وجعل له اسماً تختلف الآراء في ضبطه، فقيل إنه سماه *بالنهجة المرضية* في حين اشتهر *بالبهجة المرضية*[٢]، وأيضًـا يشير إلى أن شرحه من الشروح المزجية، فيقول: «أحمدك اللهم على نعمك وآلائك وأُصلّي وأُسـلّم

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيـل*، ١: ١٩.

٢- پایگاه اطلاع رسانی سراسری اسلامی (پارسا)، *فصل نامه کتابهای اسلامی*.

على محمد خاتِم أنبيائك وعلى آله وأصحابه التابعين إلى يوم لقائك. أما بعد فهذا شرح لطيف مزجتُه بألفية ابن‌مالك مهذَّبُ المقاصد»[١].

وبعد المقدمة يشرع شرحه مبتدِئاً بمقدمة ابن‌مالك على *الألفية* وهي الأبيات السبعة الأولى ويشرحها كشرحه على الأبيات التالية لها.

٢. تسمية الأبواب وبيان وجه تسميتها

إن ترتيب الأبواب وأسماءها في الشرحين حسب وضع ابن‌مالك لها فلم يغيّرْها الشارحان، إلا أن السيوطي يكمّلها بعبارة «هذا باب» نحو «هذا باب (الابتداء)»، أو بقيود ونعوت توَضِّح المقصود نحو «هذا باب (الإخبار بالذي) وفروعه (والألف واللام) الموصولة»؛ ويشير عند أبواب تندرج تحت حكم واحد إلى موقعها من هذه السلسلة نحو «الثالث من المفاعيل (المفعول له)»، وقد ينبّه أيضًا على ما تضمنته الأبواب نحو «هذا باب (الفاعل) وفيه المفعول به».

والشارحان في بعض الأحيان يبيّنان أسماء أُخرى للأبواب، ومنها بيان الأسماء الأخرى لباب «التمييز» قبل شرح الرقم ٣٥٦:

٣٥٦. اسْمٌ بمَعْنَى مِنْ مُبِينٌ نكرهْ　　　يُنصبُ تمييزًا بما قد فسَّرهْ

حيث يقول ابن‌عقيل: «تقدم من الفَضَلات المفعولُ به، والمفعولُ المطلقُ، ... وبقي التمييز -وهو المذكور في هذا الباب- ويسمى مُفسِّرًا، وتفسيرًا، ومبيِّنًا، وتبيينًا، ومميِّزًا، وتمييزًا»[٢].

ويقول السيوطي: «وهو المميّز، والتبيين، والمُبَيِّن، والتفسير، والمفسِّر بمعنى [واحد]»[٣].

وقد يُرجّح السيوطي تسميةً على الأخرى نحو ما فعل في باب «النائب عن الفاعل» عند شرح البيت ٢٤٢ فرجّح تسمية «النائب عن الفاعل» وهي المشهورة على «مفعول ما لم يُسمَّ فاعله» وبيّن وجه هذا الترجيح:

٢٤٢. يَنُوبُ مَفْعُولٌ به عن فَاعِلِ　　　فِيمَا لَهُ كَنيلَ خَيْرُ نَائِلِ

فيقول: «والتعبير به أحسن من التعبير بمفعول ما لم يُسمَّ فاعله، لشموله للمفعول و غيره، و لصدق الثاني على المنصوب في قولك «أُعطِي زيدٌ درهمًا» وليس مرادًا»[١].

١- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٧؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٥-٦.

٢- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ٦٠١.

٣- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٢٦٣؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٣٥٥.

وفي باب «لا التي لنفي الجنس» ذيل شرحه للرقم ١٩٧ فعل خلاف هذا فرجّح تسمية أخرى على التسمية المشهورة:

١٩٧. عَمَلَ إنّ اجْعَل للا في نَكرَهْ مفرَدَةً جاءَتْك أو مُكرَّرَهْ

فيقول: «والأولى التعبير بـ "لا المحمولة على إنّ" كما قال المصنف في *نُكته على مقدمة ابن‌الحاجب* لأن لا المشبهة بليس قد تكون نافيةً للجنس وقد يُفرَّقُ بين إرادة الجنس وغيره بالقرائن»[٢] و لم نرَ أمثال هذين في شرح *ابن‌عقيل*.

وقد يذكر الشارحان وجه تسمية الأبواب، منه بيان وجه تسمية المفعول المطلق قبل شرحهما للبيت ٢٨٦ من باب «المفعول المطلق»:

٢٨٦. المصدرُ اسْمُ مَا سِوَى الزَّمَانِ مِنْ مَدْلُولَيِ الْفِعْلِ كَأَمْنٍ مِنْ أَمِنْ

فيقول ابن عقيل: «وسمي مفعولاً مطلقًا لصِدْق المفعول عليه غير مُقيّد بحرف جر ونحوه، بخلاف غيره من المفعولات، فإنه لا يقعُ عليه اسمُ المفعولِ إلا مقيدًا، كالمفعول فيه، والمفعول معه، والمفعول له»[٣].

والسيوطي يقول: «ويُسمّى مطلقًا لأنه يقع عليه اسم المفعول من غير تقييدٍ بحرف جر، ولهذه العلة قدّمه على المفعول به الزمخشري وابن‌الحاجب»[٤].

ووجدنا في شرح *ابن‌عقيل* موضعين وفي *البهجة المرضية* موضعاً واحداً بيّن الشارحان فيها سبب وضع الباب والموضع المشترك عندهما في البحث عن «الإخبار بالذي والألف واللام» قبل أن يشرحا الرقم ٧١٧ وخلاصة قولهما أن هذا الباب وُضع لتدريب وتمرين الطلاب، طبعاً مع اختلاف في التعبير.

يوافق ترتيب الأبواب في الشرحين الترتيبَ الذي وضعه ابن‌مالك، ولكن السيوطي قد يقارن ترتيب الأبواب في *الألفية* بما في الكتب الأخرى، كقوله قبل شرح البيت ٤٤٠ من باب «أبنية المصادر»:

٤٤٠. فَعْلٌ قِياسُ مَصْدَرِ الْمُعدَّى مِنْ ذِي ثَلاثةٍ كرَدَّ رَدَّا

حين يقول: «أخَّرَه وما بعده في *الكافية* إلى التصريف وهو الأنسب»[١]، هنا يرجّحُ ترتيب الأبواب في *الكافية* على ترتيبها في *الألفية* ومع هذا لايغيّر ترتيب البحوث في شرحه؛ و لم يشرِ ابن‌عقيل إلى مثل هذا في شرحه.

١- المصدر نفسه، ١: ٢٤٢.

٢- المصدران السابقان على الترتيب المذكور، ١٤٢؛ ١: ١٨٩ - ١٩٠.

٣- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ٥٠٥.

٤- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٢١٤؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٢٩٣.

٣. علاقة الشرحين بالنص

شرح *ابن‌عقيل* من الشروح المباشرة التي انفصل فيها الشرح عن النصّ؛ فقسم الشارح الأبيات إلى قطعاتٍ وعدد الأبيات فيها تتراوح من بيت واحد -وهوالأكثر- حتى سبعة أبيات، ثم أتى بشرح كل قطعة في هامشها؛ و*البهجة المرضية* من الشروح المزجية التي مزج الشارح فيها الشرح بالنص ولو لم يوضع النص بين القوسين ما كان القارئ يستطيع أن يميزه من الشرح، والنصف الأول لكلا الشرحين أطول من النصف الثاني.

٤. كيفية البدء بشرح الأبيات

لكلا الشارحين ثلاثة طرقٍ في البدء بشرح الأبيات؛ **الأولى** البدء بشرحها مباشرة، ونماذجها في الشرحين كثيرةٌ، فيشرع الشارحان في شرح بعض الأبيات دون أن يقدِّما له باستدراك، أو ينبّها على تغيير مسار البحث؛ كما فعل ابن‌عقيل عند شرح البيت ٣٠٣ في ابتداء البحث عن «المفعول فيه»:

٣٠٣. الظرْفُ وقتٌ أو مكانٌ ضُمِّنَا   في باطِّرادٍ كهُنَا امْكُثْ أزْمُنَا

قائلاً: «عرَّف المصنفُ الظرفَ بأنه زمان أو مكان ضُمِّن معنى في باطِّرادٍ، نحو: «امْكُثْ هُنَا أزْمُنَا» فهنا ظرف مكان، وأزمُنا ظرف زمان»[٢]. ومن مثل قول السيوطي عند شرح الرقم ٨٤ من باب «اسم الإشارة»:

٨٤. وَبأولى أشِر لِجَمْعٍ مُطْلَقا   وَالْمَدُّ أَوْلَى وَلَدى البُعْدِ انْطِقا

فيقول: «(وبأولى أشر لجمع مطلقًا) سواءٌ كان مذكرًا أم مؤنثًا عاقلاً أم غيره والقصر فيه لغة تميم (والمدّ) لغة الحجاز، وهو (أولى) من القصر»[٣].

والطريقة **الثانية** التنبيه على مواضع تغيير مسار البحث فينبِّه الشارحان قبل شرحهما لبعض الأبيات على تغيير مسار البحث والظاهر أن عددها عند ابن‌عقيل أكثر منه عند السيوطي، وقد ينبّه ابن‌عقيل على ما تقدم في شرح الأبيات الماضية، وأمثال ذلك في *البهجة المرضية* قليلةٌ؛ فعند شرح البيت ٥٤٣ في البحث عن «عطف النسق»:

٥٤٣. فَاعْطِفْ بواوٍ لاحِقًا أو سابِقا   في الحُكم أو مُصاحِبًا مُوَافِقا

١- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٣٢٥؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٤٤٢.

٢- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ٥٢٦.

٣- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٦٥؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٨٧.

يقول ابن عقيل: «لــمّا ذكر حُروف العطف التسعة شرع في ذكر معانيها»[١].

وفي خاتمة باب «المفعول معه» بعد شرح البيت ٣١٥:

٣١٥. والنَّصْبُ إنْ لَم يَجُزِ العَطْفُ يَجِبْ أوِ اعْتَقِدْ إضْمَارَ عَامِلٍ تُصِبْ

وقبل شروع باب «الاستثناء» ينبّه السيوطي على ختام البحث عن المفاعيل والبــدء ببحــث جديــد فيقول: «هذه خاتمة المفاعيل وعقّبها المصنف بما هو مفعول في المعنى»[٢].

والطريقة **الثالثة** استدراك ما لم يذكره ابن‌مالك من تعريف أو وجه تسمية وغير ذلك قبــل البــدء بشرح الأبيات؛ كما فعل ابن‌عقيل هامش البيت ٩١٥ في باب «التصريف»:

٩١٥. حرْفٌ وشِبْهُهُ من الصَّرْفِ بَرِي وما سِوَاهُمَا بتَصْرِيفٍ حَرِي

حيث يقول: «التصريف عبارة عن علم يُبْحَثُ فيه عن أحكامِ بُنْيةِ الكلمة العربية وما لحروفهــا مــن أصالة وزيادة، وصحة وإعلال، وشِبْه ذلك»[٣]. والسيوطي قد يقدّم على شرح البيت مقدمةً يبيّن فيهــا قاعدةً نحويةً لم يذكرها الناظم، والغالب فيه أنه يبدأ بـــ «واعلم»؛ منه قوله عند البحث عن «الابتداء» قبل شرح البيت ١٢٤:

١٢٤. وَلاَ يَكُونُ اسْمُ زَمَانٍ خَبَرا عَنْ جُثَّةٍ وَإنْ يُفِدْ فأخْبِرا

«واعلم أن اسم الزمان يكون خبرًا عن الحدث نحو «القتالُ يومَ الجمعة» لأن الأحداث متجددة، ففــي الإخبار عنها به فائدة، وهي تخصيصُها بزمان دون زمانٍ»[٤].

٥. استدراكات الشارحين

مما يلتزمه الشارحان وذلك في كافة الأبواب استدراك ما لم يذكره ابن‌مالك من ذكــر الأمثلــة، وتكميل الشروط والوجوه، والقواعد، وغير ذلك. ومنهج كل واحد منهما فيه يشابه الآخر إلى حــدٍّ ما.

٥-١- ذكر الأمثلة

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، *شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ٢: ٢٠٨.

٢- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٢٣٢؛ جلال‌الــدين الســيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٣١٦.

٣- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، *شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ٢: ٤٨٥.

٤- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٩٨؛ جــلال‌الــدين الســيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ١٢٧.

قد يمثّل ابن‌مالك في أبيات *الألفية* بعباراتٍ أو كلمات من الشواهد الأربعة ـــ أي *القرآن الكريم*، والحديث الشريف، والشعر والأقوال المأثورة من العرب ـــ واهتم الشارحان لاستدراكها فكمَّلا هـــذه الشواهد؛ وقد يأتي الناظم بأمثلة فيكمّلها الشارحان بذكرها في جمل تامةٍ؛ هنا نـــذكر لكـــل هـــذين النوعين من استدراك أمثلة الناظم نموذجاً لأحد الشرحين دون الآخر خوفاً من الإطالة، فمن تكميـــل أمثلة الناظم من النوع الثاني، قول ابن‌عقيل لدى شرح الرقم ٥٩ للبحث «النكرة والمعرفة ـــ الضمير»:

٥٩. وَأَلِفٌ وَالْوَاوُ وَالنُّونُ لِمَا   غَابَ وَغَيْرِهِ كَقَامَا وَاعْلَمَا

فيقول: «الألف والواو والنون من ضمائر الرفع المتصلة، وتكون للغائب وللمخاطب؛ فمثالُ الغائب الزيدانِ قامَا، والزيدونَ قَامُوا، والهِنْدَاتُ قمْنَ ومثالُ المخاطب اعْلمَا واعْلَمُوا، واعْلَمْنَ»[١].

ومن مواضع تكميلهما الشواهد الأربعة التي يشير الناظم إلى عبارات أو كلمات منها، مـــا فعـــل السيوطي في باب «المعرف بأداة التعريف» عند شرح البيت ١٠٨:

١٠٨. وَلاضْطِرَارِ كَبَنَاتِ الأوْبَرِ   كَذا وَطِبْتَ النَّفْسَ يَا قَيْسُ السَّرِي

حين يقول: «(و) تزاد زائدة غير لازمة بأن دخلت (لاضطرار كبنات الأوبر) في قول الشاعر:

ولقد جنيتُكَ أكمُئًا وعَساقِلاً   ولَقَد نَهيتُكَ عن بَنَاتِ الأوْبَرِ

أراد به بنات أوبر وهو ضرب من الكمأة (كذا وطبت النفسَ) في قول الشاعر:

رأيتكَ لَمَّا أن عَرفتَ وُجُوهَنا   صدَدتَ وَطِبْتَ النَّفْسَ (يَا قَيْسُ) عن عمروٍ

أراد نفسًا، وقوله (السري) معناه الشريف تمّم به البيت»[٢].

٥-٢- تكميل الشروط، والوجوه، والأقسام المذكورة في الأبيات

معلوم أنه لا بد من ذكر الشروط، والوجوه، والأقسام في بيان قواعد النحو والصرف، وهذا ما لا يقلّ في الشرحين. وأما عناية ابن‌عقيل بذكرها فأكثر من عناية السيوطي ومنهجه في بيانها أقرب إلـــى سبُل التعلم لأنه يُحصي الشروط وغيرها بالأعداد المتوالية. يتّضح هذا الاختلاف عند نموذج مشترك في البحث عن «الابتداء» في شرح الأرقام ١٢٥ إلى ١٢٧:

١٢٥. وَلا يَجُوز الابْتِدَا بالنَّكِرَهْ   مَا لَمْ تُفِدْ كَعِنْدَ زَيْدٍ نَمِرَهْ

١٢٦. وَهَلْ فَتًى فِيكم فَمَا خِلٌّ لَنَا   وَرَجُلٌ مِنَ الكِرَامِ عِنْدَنَا

١٢٧. وَرَغْبَةٌ فِي الْخَيرِ خَيْرٌ وعَمَلْ   بِرٍّ يَزِينُ وَلْيُقَسْ مَا لَمْ يُقَلْ

يقول ابن‌عقيل:

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ٩٢

٢- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٨٦- ٨٧؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ١١٣- ١١٤.

الأصْلُ في المبتدأ أن يكون معرفة وقد يكون نكرة، لكن بشرط أن تُفِيدَ، وتَحْصُل الفائدةُ بأحد أمور ذَكَرَ المصنفُ منها ستةً أحدها أن يتقدم الخبر عليها ... السادس أن تكون مُضَافَةً، نحو «عَمَلُ بِرٍ يَزِينُ». هذا ما ذكره المصنف في هذا الكتاب، وقد أنْهَاهَا غَيْرُ المصنف إلى نَيِّفٍ وثلاثين موضعًا، وأَكْثَرَ من ذلك، فذكَر هذه الستةَ المذكورَةَ. والسابع أن تكون شرطًا ... الرابع والعشرون: أن تكون بعد «كم» الخبرية، ... وقد أنْهَى بعضُ المتأخرين ذلك إلى نيِّفٍ وثلاثين موضعًا، وما لم أذكره منها أسْقَطْتُهُ؛ لرجوعه إلى ما ذكرته، أو لأنه ليس بصحيح[١].

ويقول السيوطي:

(ولا يجوز الابتدا بالنكره ما) دام الابتداء بها (لم تَفِد) لأنه لا يُخبر إلا عن معروف فإن أفاد جاز الابتداء. وتحصيل الفائدة بأمور أحدُها ... (و) السادس أن تكون مضافة نحو (عمل برٍّ يَزينُ). (وليُقس) على ما ذُكر (ما لم يُقَل) بأن يجوز كلُّما وُجد فيه الإفادة كأن يكون فيها معنى التعجب كـ «ما أحسن زيدًا»، أو تكون دعاء نحو ﴿سَلامٌ عَلى آلِ ياسِينَ﴾ [الصافات ٣٧: ١٣٠]، ... أو تاليَة لإذا الفجائية ... وقد توجد الإفادة دون شيءٍ مما ذُكر كقولك «شجرة سجدت» و «ثمرة خيرٌ من جرادةٍ»[٢].

فكلا الشارحين يُحصي الصور الستّ التي ذكرها الناظم، ثم يزيدان عليها شروطًا أخرى، وأما ابن‌عقيل فيتابع الإحصاء بالأرقام ويبلّغها إلى بينما السيوطي لا يذكر "الرابع والعشرون" إلا موارد دون الإحصاء بالأعداد؛ وهكذا يفعلان طوال شرحيهما وذِكر ابن‌عقيل للشروط وغيرها أوسع، وفي الغالب يحصيها بذكر الأعداد لكلٍّ منها، وإحصاء السيوطي لها قليلٌ، والنموذج المذكور من هذا القليل.

٥-٣- استدراك ما لم يذكره الناظم من تعليل في القواعد

هناك نماذج كثيرة لهذا النوع من الاستدراك في الشرحين، فالشارحان يعينان القارئ على تعلّم القواعد بتعليلهما للقواعد التي ذكرها الناظم لكنه لم يبين سبب وضعها، ولهذا ترجيح أحدهما على الآخر ليس بسهلٍ، وربما يَكثُر عددها عند السيوطي؛ فاستدراكهما لما لم يذكره الناظم من تعليل القواعد مما جعل شرحيهما من الشروح التعليمية. منها ما فعل السيوطي في شرح الرقم ٥٧ من باب «النكرة والمعرفة»:

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، *شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ٢٠٢ - ٢١٢.

٢- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٩٩- ١٠١؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ١٢٨-١٣١.

٥٧. وَكُلُّ مُضْمرٍ لَهُ الْبِنَا يَجِبْ وَلَفْظ مَا جُرَّ كَلَفْظِ مَا نُصِبْ

يقول: «(وكل مضمر له البنا يجب) *لشبهه بالحروف في المعنى، لأن التكلم والخطاب والغيبة من معاني الحروف*، وقيل: في *الافتقار*، وقيل: *في الوضع في كثيرٍ* وقيل: *لاستغنائه عن الإعراب باختلاف صيغته* وحكاها في *التسهيل* إلا الأول»[1]. ومن نماذج استدراك ابن‌عقيل هذا شرحه للبيت ١٨٣ في البحث عن «إن وأخواتها»[2]، لم نذكرها لضيق المجال.

٥-٤- استدراك ما لم يذكره الناظم من القواعد

يكثِر الشارحان استدراكَ ما لم يذكره الناظم من القواعد، وإن ندقِّق في الشرحين نرى بعض اختلافات؛ منها أن السيوطي كثيرًا ما يستند إلى الكتب المختلفة خاصةً كتب المصنف الأخرى لبيان هذه القواعد بخلاف ابن‌عقيل؛ ومنها أن السيوطي يقسم شرحه إلى أقسام ويتبعه بهوامش وهي على ترتيب كثرتها في الشرح: «تتمةٌ»، و«فصلٌ»، و«فرعٌ»، و«تنبيهٌ»، و«خاتمةٌ»، و«قاعدةٌ»، و«ضابطةٌ»، و«فائدةٌ»؛ كما يورد أيضًا استدراكاته ذيل هذه الأقسام إلا أنه على هامش ما يسميه بـ «فصل» يشير إلى بدء البحث عن فرع جديد من القاعدة؛ منه قول السيوطي عند البحث عن «ما لا ينصرف» في شرح الرقم ٦٧٣:

٦٧٣. عِنْدَ تميمٍ واصْرِفَنْ ما نُكِّرَا مِنْ كلِّ مَا التَّعْرِيفُ فِيهِ أثَّرا

يقول: «**فرعٌ** إذا سُميَ بـ "أحمر" ثم نُكر لم ينصرف عند سيبويه والأخفش في آخر قوليه لما ذُكر أو بنحو مساجدَ ثم نُكر فسيبويه يمنعه والأخفشُ يصرفُه ولم يُنقَل عنه خِلافُه. تتمةٌ من المقتضي للصرف التصغيرُ المُزيلُ لأحد السببين نحو "حُمَيد" و"عُمَير"»[3].

ويستدرك ابن‌عقيل عند شرح الرقم ٣٠٧ في البحث عن «المفعول فيه»[4] الناظم في عدم ذكر حكم أسماء أمكنة مختصة مع «دخل، وسكن» أو حكم كلمة «الشام» مع «ذهب».

٦- التنبيه على إشارات النص وتفسيرها

١- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٤٦- ٤٧؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٦٢- ٦٣.

٢- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، *شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ٣٣٢-٣٣٣.

٣- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٤٥٨؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ٢: ٦١٦.

٤- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، *شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ٥٣١.

يعتني الشارحان ببيان قصد الناظم بعباراته في الأبيات غير أن النماذج عند ابن‌عقيل أكثر منها عند السيوطي، وألفاظه في هذا المضمار متنوعةٌ، فكثيرًا ما يستمد من لفظة «أشار» ومشتقاتها وألفاظ أخرى مع مشتقاتها؛ كـ «يشعر»، و«ينبه»، و«معنى» و«المراد»، و«يفهم» و«يستفاد»، وغيرها، وفي مواضع غير قليلةٍ بعد شرح البيت يأتي بعبارات من كلام المصنف ويُنبه على ما هو خارج من القاعدة. وربما ترجع قلة هذه التنبيهات عند السيوطي إلى نوع شرحه الذي يختلط فيها الشرح بالنص، فالقارئ يقرأهما معًا ويفهم قصد الناظم بعباراته دون حاجة إلى المزيد، ومع هذا قد يشير السيوطي إلى إشارات النص. فعند شرح البيتين ٩٠٠ و٩٠١ من باب «الإمالة»:

٩٠٠. الألِفَ المُبْدَلَ مِنْ يَا في طَرَفْ أمِلْ كذا الواقِعُ مِنْهُ الْيَا خَلَفْ

٩٠١. دُونَ مَزيدٍ أَو شُذُوذٍ ولِما تلِيهِ هَا التَّأنيثِ مَا الْهَا عَدِما

يقول ابن‌عقيل: «واحترز بقوله: "دون مزيد أو شذوذ" مما يصير ياء بسبب زيادة ياء التصغير، نحو: قفيٌّ ... وأشارَ بقوله: "ولما تليه ها التأنيث ما الها عَدِما" إلى أن الألف التي وُجِدَ فيها سببُ الإمالة تمالُ وإن وليتها هاء التأنيث كفَتَاة»[١].

٧- استخدامهما المنهج التعليمي

سلك الشارحان مسلك الكتب التعليمية فاهتما بتحليل المسائل وتبيينها بطرق مختلفة منها ذكر الأمثلة المتعدّدة، وبيان الخلافات النحوية، وتعليل المسائل، والتنبيه على إشارت النص، وغيرها ولا غرو أن لكل منهما ميزات في هذه الطرق تُسبب اختلاف الشرحين من جهات، منها أن ابن‌عقيل قبل أن يشرع في شرح البيت، يأتي بشرح موجَز من كلام الناظم ثم يفصِّله بذكر الأمثلة المتعدّدة، ويحصي وجوهَ الحكم وشروطه مفصلاً بالأعداد، ويشرح عبارات الناظم، وقد يَنثر نصَّ *الألفية* بشكل موجزٍ وظاهر كلامه يدل على أنه ينسبه إلى المصنف وربما السبب فيه إشعار كلام الناظم بذلك. ومضى تفصيل اختلاف الشرحين في إحصاء الشروط والوجوه، والتنبيه على إشارات أبيات *الألفية* وإكثار ابن‌عقيل فيهما، وقلنا إنّ الشارحين أكثرا من الإتيان بالأمثلة، لكنّنا حين نُقارن الشرحين نجد كثرة الأمثال في شرح *ابن‌عقيل*.

وأما قلة هذه الميزات الثلاثة في *البهجة المرضية* فلا تعني ضعفها لأن منهج السيوطي فيها منهج تعليميٌ بعيدٌ عن الإطناب، ورُغمَ الصعوبات التي تُواجهها الشروح المزجية فقد استطاع أن يأتي بشرحه على *الألفية* من غير نقص أو خلل في مفهوم كلام المصنف؛ فيأتي ضمن عبارات المصنف بصفاتٍ وقيودٍ، ومعانٍ، وأمثلةٍ كثيرةٍ؛ وربما سبب قلة هذه الميزات راجع إلى اهتمامه باختصار الكلام

١- المصدر نفسه، ٢: ٤٧٩.

والبعد عن الإطناب، أو استعماله مصطلحاتٍ منطقية، من مثل «الدوالّ الأربع»[١]، و«الدور»[٢]؛ أو مصطلحات غير مشهورة، نحو «الأوتار، والأشفاع»[٣].

وليتّضح ما ذكرنا من اختلاف الشرحين نقارن شرحيهما في موضعين؛ ففي شرح الرقم ١٧٧ من باب «إن وأخواتها»:

١٧٧. وَهَمْزَ أَنَّ افْتَحْ لِسَدِّ مَصْدَرِ مَسَدَّهَا وَفِي سِوَى ذَاكَ اكْسِرْ

يقول ابن‌عقيل:

«إنّ» لها ثلاثَة أحوال وُجُوب الفتح، وَوُجوب الكسر، وجَوَاز الأمرين فيجب فتحُها إذا قُدِّرَتْ بمصْدَر، كما إذا وَقَعَتْ فِي مَوْضِعِ مرفوع فِعْل، نحو «يعجبني أنكَ قائمٌ» أي قيامُك، أو منصُوبهِ، نحو «عَرَفْتُ أنكَ قَائِمٌ» أي قيامَك، أو في موضع مجرور حرفٍ، نحو «عجبت من أنك قائم» أي من قيامِك، وإنما قال: «لِسَد مَصْدَرٍ مَسَدَّها» ولم يَقُلْ: «لسد مفرد مسدّها» لأنه قد يسد المفردُ مَسَدَّهَا ويجب كسرها، نحو «ظننت زيدًا إنه قائم» فهذه يجب كسرها وإن سدَّ مَسَدَّها مفرد، لأنها في موضع المفعول الثاني، ولكن لا تُقَدَّر بالمصدر، إذ لا يصح «ظننت زيدًا قيامه» فإن لم يجب تقديرها بمصدر لم يجب فتحُها، بل تُكْسَرُ وجوبًا، أو جوازًا، على ما سنبين، وتحت هذا قسمان، أحدهُما وجوبُ الكسر، والثاني جَوَازُ الفتح والكسر[٤].

بينما يقول السيوطي: «(وهمز إن افتح) وجوبًا (لسد مصدر مسدَّها) بأن تقع فاعلاً، أو نائبًا عنه، أومفعولاً غيرَ محكيةٍ، أو مبتدًا، أو خبرًا عن اسم معنىً غير قولٍ أو مجرورةً أو تابعةً لشيءٍ من ذلك (وفي سوى ذاك اكسر) وجوبًا»[٥].

فهنا فصّل ابن‌عقيل شرحه في عبارات سلِسة وأتى بالأمثلة وأحصى الوجوه، أما السيوطي فاختصر شرحه للبيت من غير تفصيلٍ وذكر الأمثلة، وغيرها.

١- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٤٥٨؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١١؛ ١: ١٢، (باب "الكلام وما يتألف منه").

٢- المصدران السابقان على الترتيب المذكور، ٢٤٥؛ ١: ٣٣٢، (باب "الحال").

٣- المصدران السابقان على الترتيب المذكور، ٢٣٨-٢٣٩؛ ١: ٣٢٣-٣٢٤، (باب "الاستثناء").

٤- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، *شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ٣٢١- ٣٢٢.

٥- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ١٣١؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ١٧٢ ــ ١٧٤.

وكلا الشارحين يسعى طوال شرحه أن يميز المقيس مما ليس بمقيس أو مما هو مقصور على السماع؛ وهذا موضع التأمل ومن نقاط قوة الشرحين أيضًا إذ يتعرّف القارئ إلى مواضع القياس والسماع، ومن خلاله يتضح موقفهما من القياس والسماع، فإنهما لا يقيسان بما هو شاذ أو مقصور على السماع كما فعله الكوفيون؛ فمذهبهما قريب من مذهب البصريين وابن‌مالك؛ ومن هذا القبيل قول السيوطي عند شرح البيتين ٤٥٧ و٤٥٨ من باب «أبنية أسماء الفاعلين والمفعولين والصفات المشبهة بها»:

٤٥٧. كَفاعِلٍ صُغْ اسمَ فاعِلٍ إذا مِن ذِي ثَلاثَةٍ يَكُونُ كَغَذَا

٤٥٨. وَهوَ قَليلٌ فِي فَعُلْتُ وَفَعِلْ غَيْر مُعدًّى بل قياسُه فَعِلْ

يقول: «(كفاعل صغ اسم فاعل إذا من ذي ثلاثة) مجرّدٍ مفتوح العين لازمًا أو متعدّيًا أو مكسورها متعدّيًا (يكون كغذا) ... (وهو قليل) *مقصورٌ على السماع* (في فَعُلتُ) بضمّ العين (وفَعِلَ) بكسر العين حال كونه (غير معدّى) كـ «حَمُضَ فهو حامضٌ وأَمِنَ فهو آمِنٌ» (بل قياسه) أي فَعِل بالكسر أي إتيان الوصف منه في الأعراض (فَعِل)»[1]. ونموذجه عند ابن‌عقيل في شرح البيتين ٥٠٠ و٥٠١ من باب «أفعل التفضيل»[2]

٨- تبيين بعض المسائل النحوية في أبيات *الألفية* ومعنى الكلمات والمصطلحات

مما قل اعتناء الشارحين به هو بيان إعراب أجزاء أبيات *الألفية*، وإن كان مدى اعتناء السيوطي به أكثرَ من ابن‌عقيل؛ وإعرابهما للشواهد والأمثال المذكورة أكثر من إعرابهما لأبيات *الألفية*، وبيان المعنى اللغوي والاصطلاحي لأجزاء كلام المصنف في شرحيهما ليس بقليلٍ فلا يوجد اختلافٌ في كيفية بيان هذه المسائل بين الشرحين.

فنرى ابن‌عقيل عند شرح البيت ٤١ من باب «المعرب والمبني»:

٤١. وَمَابتَا وَأَلِفٍ قَدْ جُمِعَا يُكْسَرُ فِي الْجَرِّ وَفِي النَصْبِ مَعَا

يقول: «فالباء في قوله "بتا" متعلقة بقوله "جُمِعَ"»[3].

ومن بيان المعنى اللغوي والاصطلاحي لألفاظ *الألفية* ما جاء في شرح الرقم ٧٤ من باب «العلم»:

٧٤. وَاسْمًا أَتَى وكُنْيَةً وَلَقَبا وَأَخِّرَنْ ذَا إِنْ سِوَاهُ صَحِبَا

١- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٣٣١؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٤٥٠.

٢- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ٢: ١٧٠- ١٧١.

٣- المصدر نفسه، ١: ٧٤.

حيث يقول ابن‌عقيل: «ينقسم العلم إلى ثلاثة أقسام: إلى اسم، وكُنْيَةٍ، ولَقب، والمراد بالاسم هنا ما ليس بكنْيَة ولا لَقَب، كزيد وعمرو، وبالكُنْية ما كان في أوله أبٌ أو أمٌ، كأبي‌عبدالله وأمِّ الخير، وباللقب ما أشْعرَ بمدحٍ كزين العابدين، أو ذَم كأنْفِ الناقَةِ»[1].

ويقول السيوطي عند شرح الرقم ٩٨٧ من باب «الإبدال»:

٩٨٧. طَا تَا افتِعَالٍ رُدَّ إِثْرَ مُطبِقِ فِي ادَّانَ وَازدَد وَادَّكر دَالاً بَقِي

«فصلٌ (طا) مفعول ثانٍ (تا افتعال) مفعول أول لقوله (رُدّ) بمعنى صيِّر طاءً إذا وقع (إثرَ) حرفٍ (مطبقٍ) وهو الصاد، والضاد، والطاء، والظاء ك «اصطفى، واضطرب، واطَّعَن، واظطَلَم» وإن وقع (في) إثْرَ دالٍ أو زاءٍ أو نحو (ادّان وازدد وادّكر) فإنه (دالاً بقي) أي صار، إذ أصل هذه الأمثال: ادتان، وازتَد، واذتكَر»[2]. فهنا يذكر الدور الإعرابي لـ «طا» و«تا»، ويبيّن معنى جملة «طا تا افتعال رُد»، ويأتي بالموصوف المحذوف لـ «مطبق»، ويذكر المحذوفات الأخرى من البيت، ويبيّن معنى «بقي» في كلام المصنف هذا.

٩- توجيه ما فعله ابن مالك من تقديم، وتأخير، وطريقة عرض القواعد

إن تعليل وتوجيههما لما فعله ابن مالك في أبيات *الألفية* غير قليلٍ، وهذا يرشد الطالب إلى استيعاب كلام المصنف؛ فهما في هذا القسم من شرحيهما على السواء وربما كان تعليل السيوطي لابن مالك أكثر من ابن عقيل.

يعلل ابن‌عقيل قول المصنف عند البيتين ٤٢٤ و٤٢٥ من باب «إعمال المصدر»:

٤٢٤. بِفِعْلِهِ المَصْدَرَ ألحِقْ في العَمَلْ مضافًا أو مجردًا أو مَعَ ألْ

٤٢٥. إنْ كان فِعْلٌ مَعَ أنْ أو ما يَحُلْ محلَّهُ ولاسمِ مصدرٍ عَمَلْ

«إعمال المضاف أكثر من إعمال المنون، وإعمال المنون أكثر من إعمال المحلى بأل، *ولهذا بدأ المصنف بذكر المضاف، ثم المجرد، ثم المحلى*»[3].

وقول السيوطي عند شرح البيت ٨ من باب «الكلام وما يتألف منه» من هذا القبيل:

٨. كَلاَمُنَا لَفظٌ مُفيدٌ كاسْتَقِمْ وَاسْمٌ وَفِعْلٌ ثُمَّ حَرْفٌ الْكَلِمْ

«*وعطف الناظم الحرف بثم إشعارًا بتراخي رُتبته عمّا قبله* لكونه فضلةً دونهما، ثم الكلمُ على الصحيح اسمُ جنسٍ جمعيٍّ»[1].

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ١١٤.

٢- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٦١٠؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ٢: ٨٥٦- ٨٥٧.

٣- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ٢: ٨٩.

١٠- ما يتصل بقراءة البيت، و الرواية، والنكات العروضية والبلاغية

لم يذكر الشارحان مسألة عروضية حول أبيات *الألفية*، بل لم نجد في شرح *ابن‌عقيل* التطرق إلى المسائل القرائية والبلاغية للأبيات، في حينٍ قد ذكر الشارح في *البهجة المرضية* قراءة بعض كلمات الأبيات وفي موضع أشار إلى مسألةٍ بلاغيةٍ لبيتٍ من *الألفية* وهو عند شرح البيت ٥٤ من باب «النكرة والمعرفة»:

٥٤. فَمَا لِذِي غيبَةٍ أوْ حُضُورِ كَأَنْتَ وَهْوَ سَمِّ بِالضَّمِيرِ

حيث يقول: «وقد عكس المصنف المثال فجعل الثاني للأول والأول للثاني على حدّ قوله تعالى ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ؛ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ﴾ [آل عمران ٣: ١٠٦]»[٢]؛ فالنكتة هي اللف والنشر المشوّش استعملها الناظم في البيت.

وقليلاً ما نبّه الشارحان على رواية الأبيات؛ ومن خلال تتبعنا في الشرحين وجدنا ثلاثة مواضع تتصل باختلاف الشرحين في رواية الأبيات جديرة بالذكر، أحدها البيت ٦٧ من باب «النكرة والمعرفة»:

٦٧. وَفِي اتِّحَادِ الرُّتْبَةِ الْزَمْ فَصْلاَ وَقَدْ يُبِيحُ الْغَيْبُ فِيهِ وَصْلاَ

حيث يقول ابن‌عقيل بعد شرح البيت: «نعم إن كانا غائبين واخْتَلَفَ لفظهُمَا فقد يتصلان نحو الزيْدَان الدِّرْهَمُ أَعْطَيْتُهُمَاهُ، وإليه أشار بقوله في *الكافية*:

مَعَ اخْتِلاَفٍ مَا وَنَحْوَ ضمِنَتْ إِيَّاهُمُ الأرْضُ الضَّرُورَةُ اقْتَضَتْ

وربما أثبت هذا البيت في بعض نسخ *الألفية* وليس منها»[٣].

والسيوطي يقول متابعًا شرحَه: «ولكن لا مطلقًا بل مع وجود اختلافِ ما بين الضميرين، ... ونحو قولِ الفرزدق:

بِالْبَاعِثِ الْوَارِثِ الأَمْوَاتِ قَدْ ضَمِنَتْ إِيَّاهُمُ الأَرْضُ فِي دَهْرِ الدَّهارِيرِ

الضروررة اقتضت انفصال الضمير مع إمكان اتصاله»[٤].

١- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ١٣؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ١٤.

٢- المصدران السابقان على الترتيب المذكور، ٤٥-٤٦؛ ١: ٦١.

٣- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ١٠٤.

٤- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٥٢؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٧٠-٧١.

فأشار ابن‌عقيل إلى بيت *الكافية* لبيان ما أورده لتكميل كلام المصنف ثم نبّه على أن هذا البيت ليس من *الألفية*، وإن وُجد في بعض النسخ؛ وأما في شرح السيوطي على هذا البيت فيمكن أن نفترض حالتين؛ الأولى أنه أثبت بيتَ الكافية في ضمن أبيات *الألفية*؛ لأننا نرى أجزاء بيت *الكافية* ضمن كلامه كشرحه للأبيات الأخرى وبرّزنا هذه الأجزاء للوضوح الأكثر، وإن يكن هكذا ـــ كما نشاهد في شرح السيد صادق الشيرازي *للبهجة المرضية* فقد جعل هذه الأجزاء بين القوسين كبيت *للألفية* ـــ فنستنتج اختلاف الشارحين في إحصائهما لأبيات *الألفية*؛ وأما الحالة الثانية فهي أنه قصد السيوطي تكميل كلام المصنف مستفيدًا من بيت *الكافية* ثم شرحه كبيت *للألفية* -كما فعل ابن‌عقيل- لكنه لم يذكر السند.

والرقم ١٠٦ من باب «المعرف بأداة التعريف» في شرح *ابن‌عقيل* يكون:

١٠٦. أَلْ حَرْفُ تَعْرِيفٍ أَوِ اللاَّمُ فَقَطْ   فَنَمَطٌ عَرَّفْتَ قُلْ فِيهِ النَّمَطْ[١]

ونقرأ في نص *البهجة المرضية*: «(أل) بجملتها هل هي (حرف تعريفٍ أم اللام فقط)»[٢]. فالسيوطي روى «أم» بدلَ «أو» في رواية ابن‌عقيل.

ورواية البيتين ٣٩٤ و٣٩٥ من باب «الإضافة» في شرح ابن‌عقيل على ما يلي:

٣٩٤. ولا يُضافُ اسمٌ لِما به اتَّحدْ   مَعْنًى وأَوِّلْ مُوهِمًا إذَا وَرَدْ

٣٩٥. وَرُبّما أكسَبَ ثانٍ أوَّلا   تأْنيثًا إنْ كانَ لِحذْفٍ مؤهلا[٣]

هذا، وترتيبهما في *البهجة المرضية* بخلافه يعني أن الرقمين ٣٩٤ و٣٩٥ فيها هكذا:

٣٩٤. وَرُبّما أكسَبَ ثانٍ أوَّلا   تأْنيثًا إنْ كانَ لِحذْفٍ مؤهلا

٣٩٥. ولا يُضافُ اسمٌ لِما به اتَّحدْ مَعْنًى وأَوِّلْ مُوهِمًا إذَا وَرَدْ[٤]

١١ - الإتيان بالنتيجة للأبيات

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، *شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، ١: ١٦٧.

٢- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٨٤؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية* ، ١: ١١١.

٣- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل، ٢: ٤٧ - ٤٨.

٤- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٢٨٥ ـــ ٢٨٦؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٣٩٠.

حين ندقق النظر في شرح ابن‌عقيل للأبيات نجد عند بعضها بيانًا موجَزًا لما يتضمّنه البيت بعد شرح تام للبيت، وهذا مما يختصُّ *بشرح ابن‌عقيل* وليس هناك نموذج في *البهجة المرضية*، ومن هـذا القبيل. قوله بعد شرح الرقم ٧٢٨ في البحث عن «العدد»:

٧٢٨. وَمَائَةً والألْفَ لِلْفَرْدِ أَضِفْ   وَمِائَةٌ بالجمع نَزْرًا قَدْ رُدِفْ

«*والحاصل* أن العدد المُضَافَ على قسمين، أحدهما: ما لا يضاف إلا إلى جمع، وهو من ثلاثة إلى عشرة. والثاني: ما لا يضاف إلا إلى مفرد، وهو مائة، وألف، وتثنيتهما، نحو "مِائَتَا درهمٍ"، و"ألفا دِرْهَمٍ"، وأما إِضَافَةُ مائةٍ إلى جمعٍ فقليلٌ»[1]. وفي الحقيقة هذا البيان خلاصة من المعنى المراد بهذا البيت والبيتين قبله -الرقمان ٨٢٦ و٨٢٧- والقسم الثاني من العدد المضاف هو المقصود في البيت المذكور.

١٢- موقف الشارحين من آراء ابن‌مالك والنحاة الآخرين

اعتنى الشارحان كلاهما بذكر الآراء النحوية المختلفة في قسم وسيع من شرحيهما؛ وكان هَمُّ السيوطي في بيان الآراء انتسابَها إلى قائليها كما هو دأبه في كتبه الأخرى وكما اعترف هو نفسه بهذا في مقدمة *عقود الزبرجد* حيث يقول: «قد أوردتُ كلام أبي البقاء معزُوًّا إليه ليَعرفَ قدرَ ما زدته عليه وتتبعتُ ما ذكره أئمة النحو في كتبهم المبسوطة من الأعاريب للأحاديث وأوردتها بنصّها معزُوّةً إلى قائليها لأن بركةَ العلم عزوُ الأقوال إلى قائلها، ولأن ذلك من أداء الأمانة وتجنّب الخيانة»[2]. وفي التالي مقارنة موجزةٌ بين موقف الشارحين من آراء ابن مالك، والنحاة الآخرين، واستنادهما إلى كتب أخرى للمصنف والنحاةِ الآخرين.

١٢-١- موقفهما من آراء ابن‌مالك

إن الغالب لمواضع بيان آراء ابن مالك في الشرحين تبيين آرائه إما دون إشارة إلى الآراء الأخرى، وإما بجانب آراء النحاة الآخرين، وربما يأتي الشارحان برأي المصنف لأغراض أخرى مثل بيان موافقة رأى المصنف للآخرين أو لاستدراك ما لم يُذكر في البيت، أو بيان رد المصنف لبعض الآراء.

واختلفا في بيان اعتقادهما حول آراء المصنف، فلم يكتم ابن عقيل اعتقاده، فإن أحسّ بخطأ في كلامه نبه عليه كما ذكر بموافقته لرأي المصنف؛ فيعرب عن موافقته بعبارات نحو «وهو كذلك»، و«وهو كما ذكر»، و«وهو الصحيح» وغيرها وفي بعض الأحيان يُصدِّق كلام المصنف مقيّدًا بشرطٍ؛ أو يُدافع عما ذكره الناظم في البيت؛ و يبيّن مخالفاته عبر عبارات منها «ليس كذلك»، و«ليس

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل، ٢: ٣٧٤.

٢- جلال‌الدين السيوطي، عقود *الزبرجد في إعراب الحديث النبوي*، ١: ٧١.

بصحيح»، و«ليس هذا بجيّد»، و«فيه نظرٌ» وغير ذلك؛ وعلى أية حال إنه قد أمعن النظر في جميع آراء المصنف وفي الغالب أعرب عن اعتقاده حولها بلا واسطةٍ ونقلٍ عن كلام الآخرين، ولم يمنعه شيءٌ عن إظهار رأيه؛ أبرزُ نموذج لهذا ترجيحه رأي سيبويه على رأي الناظم، في قوله عند شرح الرقمين ٦٤ و٦٥ من باب «النكرة والمعرفة»:

٦٤. وَصِلْ أَوْ افْصِلْ هَاءَ سَلْنِيهِ وَما أَشْبَهَهُ في كُنْتُهُ الْخُلْفَ انْتَمَى

٦٥. كَذَاكَ خِلْتَنِيهِ واتِّصَالا اخْتَارُ غَيْرِي اخْتَارَ الانْفِصَالا

حيث يقول: «ومذهَبُ سيبويه أرْجَحُ، لأنه هو الكثير في لسان العرب على ما حكاه سيبويه عنهم وهو الْمُشافِه لهم؛ قال الشاعر:

إذَا قَالَتْ حَذَامِ فَصَدِّقُوهَا فَإِنَّ الْقَوْلَ مَا قَالَتْ حَذَامِ[1]

فيرجّح رأي سيبويه على رأي المصنف من غير أن يراعي جانب ناظم *الألفية*.

وأما السيوطي ففي الغالب يقارن رأي المصنف في *الألفية* مع رأيه في كتبه الأخرى، ويبيّن الرأيين المتباينين في كتابين للمصنف دون الانحياز، وقد يرجّح أحدهما على الآخر، أما المواضع التي يردّ رأي ابن مالك فيها دون الاستناد إلى رأي الآخرين فقليلةٌ، وفي الغالب يستند إلى قول النحاة الآخرين لردّ رأيٍ أو ترجيحه *وقد يدافع عنه مستفيدًا من قول الآخرين*، وهناك موضع رجّح الشارح رأيه على الرأي المذكور في بيت *الألفية* وهو عند شرحه للرقم ٢٦١ من باب «اشتغال العامل عن المعمول»:

٢٦١. وَبَعْدَ عاطِفٍ بلا فَصْلٍ عَلَى مَعْمُولِ فعلٍ مستقرٍّ أوَّلا

يقول: «وحينئذٍ العطف ليس على المعمول كما ذكره هنا ولو قال «تلا» بدل «على» لتخلّص منه»[2].

والشارح قليلاً ما يذكر رأيه قبل آراء المصنف، وفي بعض الأحيان يستمدّ من قول الآخرين في قبول آرائه أو ردّها، وفي موضع يدافع عن المصنف مستفيداً من قول أبيه.

وعلى أية حال فإن ملاحظات ابن‌عقيل على المصنف أكثر من السيوطي، وإن نقارنْ عينات من شرحيهما نلاحظ أن السيوطي إما يرُدّ رأي المصنف مستفيدًا من آراء الآخرين، وإما يستنبط منه مفهومًا مخالفًا لما استنبطه ابن‌عقيل فلهذا لا يخالف كلام المصنف، وإما يضيف إلى أجزاء البيت قيودًا فهكذا يصحّح ما يراه خطأً من المصنف؛ ونموذج هذا الأخير عند شرح البيت ١١٨ من باب «الابتداء»:

١١٨. وَالخَبَرُ الجُزْءُ الْمُتِمُّ الْفَائِدَهْ كاللَّهُ بَرٌّ والأَيَادِي شَاهِدَهْ

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل، ١: ١٠١.

٢- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ١٩١؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٢٦٣-٢٦٤.

يقول ابن‌عقيل:

عَرَّفَ المصنفُ الْخَبَرَ بأنه الجزء المكمِّل للفائدة، ويَرِدُ عليه الفاعلُ، نحو «قَامَ زَيْدٌ» فإنه يَصْدُقُ على زيد أنه الجزء الْمُتِمُّ للفائدة، وقيل في تعريفه إنه الجزء المنتظم منه مع المبتدأ جملةٌ، ولا يرد الفاعلُ على هذا التعريف، لأنه لا ينتظم منه مع المبتدأ جملةٌ، بل ينتظم منه مع الفعل جملةٌ، وخلاصةُ *هذا أنه عَرَّف الْخَبَر بما يُوجَدُ فيه وفي غيره، والتعريف ينبغي أن يكون مختصًّا بالْمُعَرَّفِ دون غيره*[1].

في حين يقول السيوطي: «(والخبر) هو (الجزء المتمّ الفائدة) مع *مبتدإ غير الوصف* (كاللهُ بَرٌّ) أي محسن لعباده (والأيادي) أي النعم (شاهده) له»[2]. فهنا اختصر السيوطي شرحه للبيت من غير أن يخالف المصنف ثم كمّل تعريفه بقوله: «مع مبتدإٍ غير الوصف» وهكذا وافق التعريف مع ما قاله ابن‌عقيل دون المخالفة للمصنف.

ونموذجٌ آخر من استنباط ابن‌عقيل خلاف مراد الناظم هو عند الرقم ٣٠٤ من باب «المفعول فيه»:

٣٠٤. فانْصِبْهُ بالوَاقِعِ فِيهِ مُظْهرًا كَانَ وإلاَّ فَانْوِهِ مُقدَّرَا

حين يقول: «وظاهر كلام المصنف أنه لا ينصبه إلا الواقعُ فيه فقط، وهو المصدر، وليس كذلك، بل ينصبه هو وغيره كالفعل، والوصف»[3]. واعترض الخضري ومحيي الدين عبدالحميد عليه وينبّهان على أن مخالفة ابن‌عقيل ترجع إلى استنباطه من كلام الناظم في حين يستنبطان من البيت خلاف ما يستنبطه الشارح، فعلى هذا لا اعتراض على المصنف.

وهنا نأتي باعتراض الخضري هذا في حاشيته على شرح ابن‌عقيل:

قوله (وهو المصدر) *فيه تسامح* لأن الواقع في الظرف هو الحدث لا المصدر لأنه لفظ. وأيضًا الحدث لم يقع في الظرف اصطلاحًا وهو اللفظ بل في مدلوله، أي نفس الزمان والمكان ففي المتن حذف مضافين أي فانصبه بالدال الواقع في مدلوله أي باللفظ الدال على الحدث بالمطابقة، أو بالتضمن فيدل المصدر وغيره، *ويندفع اعتراض الشارح الآتي أو فيه استخدام* بجعل ضمير انصِبْه للظرف الاصطلاحي، وضمير فيه لمدلوله فيستغنى عن المضاف الثاني فقط، والأول لا بد منه. والمراد بالواقع ما شأنه أن يقع فدخل ما صمت اليوم[4].

١- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل، ١: ١٨٩.

٢- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٩٣؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ١٢١-١٢٢.

٣- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل، ١: ٥٢٨.

٤- الخضري، *حاشية الخضري على شرح ابن‌عقيل*، ١: ٢٩١.

وأما استنباط السيوطي من البيت فيوافق استنباطهما ولهذا لا يعترض على المصنف، فيقول: «(فانصبه بالواقع فيه) وهو المصدر ومثلُه الفعلُ والوصف (مظهَرًا كان) كما تقدّم (وإلا فانوه مقدّرا) نحو فرسخًا لمن قال: كم سِرتَ؟»[١].

فعلى هذا وإن كان اعتراضات ابن‌عقيل على المصنف أكثر منها عند السيوطي، ولكن لا يرِد جميعها عليه لأن بعضها يرجع إلى استنباطه من البيت، وعدم مخالفة السيوطي للمصنف يرجع أيضًا إلى استنباطه، أو استدراكه لكلامه دون أن يُذكر بخطئه.

١٢-٢- موقفهما من آراء النحاة الآخرين

إن موقف الشارحين من آراء النحاة الآخرين قريب من موقفهما من آراء الناظم فالغالب عندهما هو بيان الآراء دون الانحياز إلى أحد منها، وقد يستندان إلى رأي النحاة لاستدراك ما لم يذكره الناظم؛ وقد يرجّحان رأياً على آخر، ويخالفان بعض الآراء، ويأتيان بها لبيان اتفاق نظر النحاة على رأيٍ، أو لبيان الرأي الصحيح في اعتقادهما.

ولكنهما يختلفان في عدة مواضع، فيدقق ابن‌عقيل في آراء النحاة ثم يبيِّن اعتقاده فإن يرَها صحيحةً يعترف بصحتها، ويصرّح في مواضع غير قليلة بردّ آراء النحاة؛ ويبيّن هذا الموقف بعبارات منها «وهو فاسد»، و«والحق خلاف هذا المذهب»، و«فيه نظر»، و«والصواب». كما يقول في بعض المواضع بعد بيان الآراء المختلفة «تظهر فائدة الخلاف» ثم يمثّل بأمثلة لإيضاح موضع الخلاف؛ وتشعر مواقفه من آراء سيبويه بقبوله التامّ لآرائه. وقد يذكر الآراء ثم ينبّه على أضعفها، هذا وقد يدافع ابن‌عقيل في عدة مواضع عن ابن مالك حين يخالفه في شرحه على *الألفية*؛ منها قوله عند الرقم ٢٩١ من باب «المفعول المطلق»:

٢٩١. وَحَذْفَ عَامِلِ الْمُؤكِّدِ امْتَنَعْ وَفي سِوَاهُ لدليلٍ مُتَّسَعْ

فيقول: «وقول ابن‌المصنف «إن قوله "وحذف عامل المؤكد امتنع" سَهوٌ منه، لأن قولك: "ضربًا زيدًا" مصدر مؤكد، وعامله محذوف وُجُوبًا، كما سيأتي» *ليس بصحيح*، وما استدل به على دعواه من وجوب حذف عامل المؤكد بما سيأتي ليس منه ... ويدل على ذلك عَدَمُ جواز الجمع بينهما، ولا شيء من المؤكدات يمتنعُ الجمعُ بينها وبين المؤكدِ»[٢].

١- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٢٢٦- ٢٢٧؛ جلال‌الدين السيوطي، شرح *السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٣٠٨.

٢- بهاءالدين عبدالله بن‌عقيل، شرح ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل، ١: ٥١١- ٥١٢.

وأما السيوطي فمخالفته للآراء ليست بكثيرةٍ وفي الغالب يستمدّ لبيانها من قول الآخَرين، ويأتي بعبارات مثل «وفيه نظر»، و«ذلك وهَمٌ» و«ليس كذلك»، و«قلتُ»، و«رُدّ»؛ وحين يأتي باعتراض ابن‌المصنف على أبيه إما أن يخالفه بنفسه وإما أن يأتي برأي الآخَرين، فيدافع عن ابن‌مالك؛ ومن هذه المواضع عند شرح الرقم ٢٩١ من باب «المفعول المطلق»:

٢٩١. وَحَذْفُ عَامِلِ المُؤكِّدِ امْتَنَعْ وَفي سِوَاهُ لدليلٍ مُتَّسَعْ

حين يقول: «(وحذفُ عاملِ) المصدر (المؤكد امتنع) قال في شرح *الكافية*: لأنه يُقصَدُ به تقويةُ عامله وتقريرُ معناه، وحذفه منافٍ لذلك. *ونَقضَه ابنه* بمجيئه في نحو «سقيًا ورَعيًا» *ورُدَّ بأنه* ليسَ من التأكيد في شيءٍ ... ويدُلُّ على ذلك عدم جواز الجمع بينهما، ولا شيء من المؤكدات أن يمتنع الجمع بينه وبين المؤكد»[١].

وفي موضعٍ لا يخالف اعتراض ابن‌المصنف على قول أبيه في شرح *الكافية* فكأنه وافقه في اعتراضه ذلك؛ وهو في شرحه للبيت ٤٠٣ من باب «الإضافة»:

٤٠٣. وألزَمُوا إذَا إضافةً إلى جُمَلِ الأفعالِ كهُنْ إذا اعتَلَى

حيث يقول: «فرعٌ؛ مشبهُ إذا من أسماء الزمان المستقبل كإذا لا يُضاف إلا إلى الجملة الفعلية قاله في شرح *الكافية* نقلاً عن سيبويه واستحسنه قال: لولا أن من المسموع ما جاء بخلافه كقوله تعالى: ﴿يَوْمَ هُمْ بارِزُونَ﴾ [المؤمن ٤٠: ١٦] انتهى. *وأجاب ولده* عنها بأنها مما نُزِّلَ فيه المستقبل لتحقّق وقوعه منزلة الماضي وحينئذٍ فاسم الزمان فيه ليس بمعنى إذا بل بمعنى إذ وهي تُضافُ إلى الجملتين»[٢].

وجديرٌ بالذكر أنه استند الشارحان إلى كتب المصنف الأخرى وكتب غيره من النحاة لبيان الآراء وتحليلها، واستدراك ما لم يَذكره المصنف، ولمقابلة الآراء أو لبيان ما حكاه النحاة من الأمثلة عن العرب لاستشهاد به؛ وابن‌عقيل في الغالب لم يذكر اسم الكتب التي استفاد منها بل يقول «في أحد كتبه»، و«في غير هذا الكتاب» و«في بعض كتبه» بخلاف السيوطي الذي كثيراً ما يذكر اسم الكتب.

١٣- منهجهما في اختتام الشرح

إن شأن ابن‌عقيل في نهاية الشرح هو شأنه في أوله، فإنه يختم شرحه بشرح الرقم تسعمأة وثمانية وتسعين (٩٩٨) من باب «الإدغام» دون أن يشرح الأبيات الأربعة الأخيرة *للألفية*، و دون أن يأتي بخاتمة لشرحه؛ و أما السيوطي كما يبدأ شرحه بمقدمة ثم يشرع بشرح أبيات المقدَّمَة *للألفية* فيختم شرحه وهو يشرح الأبيات الأربعة الأخيرة لخاتمة *الألفية* ثم يأتي بخاتمة لشرحه وفيها ــ كالمقدمة ــ

١- جلال‌الدين السيوطي، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، ٢١٨؛ جلال‌الدين السيوطي، *شرح السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في شرح الألفية*، ١: ٢٩٨.

١- المصدران السابقان على الترتيب ٢٩٢؛ ١: ٣٩٥.

يشيد بنفسه وبمؤلفه، ويبرّر ما فعله في الشرح من مخالفته لبعض الشراح أو اختصاره في الكلام وغيرها، ويبرّئه من أي عيبٍ.

نتيجة البحث

نصل في هذا البحث المقارني بين منهجي الشارحين *للألفية* -ابن‌عقيل والسيوطي- إلى النتائج التالية:

● إن شرح ابن‌عقيل من الشروح المباشرة؛ فقسّم الشارح فيه أبيات الألفية إلى أقسام يشتمل كل منها بيتاً واحداً إلى سبعة أبياتٍ ثم أورد شرحه ذيل كل قسمٍ، وأما شرح السيوطي فيُعدّ من الشروح المزجية فمزج الشارح فيه شرحه بنص الألفية يعني أنه جعل الأبيات بين القوسين وأورد شرحه بين قطعات الأبيات بحيث لا يمكن تمييز النص من الشرح إن حذف القوسان؛ والنصف الأول من الشرحين أطول من النصف الثاني، ويعدّ كلا الشرحين من الشروح التعليمية.

● لم يأتِ ابن‌عقيل بمقدمة ولا بشرحٍ على أبيات المقدمة للألفية و لم يجعل لشرحه اسمًا، وهذا ما فعله في خاتمة الكتاب فلم يشرح أبيات الخاتمة و لم يختم الشرح بخاتمة كأن معظم همه لايتجاوز شرح الأبيات المتصلة بعلمي الصرف والنحو. أما السيوطي بخلاف ذلك فقد قدّم لشرحه وسماه البهجة المرضية وشَرَح أبيات المقدمة للألفية كما شرح أبيات الخاتمة ثم أتى بخاتمةٍ للشرح، وفي كلتا المقدمة والخاتمة أشاد بجهده وتأليفه.

● إن تسمية الأبواب وترتيبها في الشرحين حسب وضعها في الألفية إلاّ أن السيوطي قد يزيد عليها بعض توضيحاتٍ وقد يرجّح تسميةً على أخرى، وقد يذكر الشارحان تسميةً أخرى للأبواب، أو وجه التسمية للأبواب، أو سبب وضعها؛ وقد يقيس السيوطي ترتيب الأبواب في الألفية مع الكتب الأخرى.

● وفي بداية الشرح للأبيات سلك الشارحان مسلكا واحدًا وهو إما مباشرًا، وإما منبّهًا على تغيير مسار البحث، وإما مستدركا ما لم يذكره الناظم من تعريف أو وجه تسميةٍ أو غيره.

● ومن أهم أسباب اهتمام مدرسي الحوزات والجامعات بالشرحين خاصةً في بلادنا إيران هو منهجهما التعليمي الرشيق الذي يهدي الطالب إلى فهم تام للمسائل الصرفية والنحوية، وإقبال مدرسي الحوزات للبهجة المرضية أكثر من إقبال مدرسي الجامعات وربما السبب فيه توفّر الكلمات والمصطلحات المتصلة بعلم المنطق فيها.

● ولنا أن نقول في منهجهما التعليميّ إن ابن‌عقيل يُعطي مُوجَزًا من مضمون البيت ثم يشرحه ويفصّل ويأتي بالأمثلة وقد ينسب هذا الموجز إلى ابن‌مالك ربما السبب فيه تضمّنُ هذا الموجزِ معنى البيت، والسيوطي يختصر شرحه للبيت ويأتي بالأمثلة وإن نقارن أمثلة الشرحين ـــ سوى الشواهد ـــ

نرى اهتمام ابن‌عقيل بذكرها ــ لتقريب القاعدة من ذهن الطالب ــ أكثر من السيوطي لأن شـــرح الأبيات دون ذكر الأمثلة عند السيوطي أكثر منه عند ابن‌عقيل.

● ومن ميزات المنهج التعليمي في الشرحين استدراك ما لم يذكره الناظم من الأمثلة، وتعليل قاعـــدة فعملا في هذين على السواء، وفي تكميل الشروط والوجوه والأقسام فأوسع ابن‌عقيل فيـــه وســـعى في إحصاءها بذكر الأعداد وهذا أقرب إلى الذهن، ومما أكثره الشارحان هو استدراك ما لم يذكره الناظم من القواعد، أما السيوطي فكثيرًا ما يستند إلى الكتب والأقوال المختلفة لهذا المقصود، ويقسم شـــرحه إلى أقسام ويتبعها بهوامش وهي «تتمةٌ»، و«فصلٌ»، و«فرعٌ»، و«تنبيهٌ»، و«خاتمـــةٌ»، و«قاعـــدةٌ»، و«ضابطةٌ»، و«فائدةٌ»؛ ويورد أيضًا بعض استدراكاته ذيل هذه الأقسام إلا أنه ينبّه عند ما يسميه بـــ «فصل» على فرع جديد من القاعدة.

● ومن أساليبهما التعليمية الأخرى بيان إشارات النص ــ وهو بيان قصد الناظم بعباراتـــه ــ فلـــم يغفل الشارحان عنه، وعدد تنبيهات ابن‌عقيل عليه أكثر من السيوطي، وربما يرجع السبب إلى نـــوع الشرحين. ومن أحسن ما يوجد في الشرحين ويعين الطالب على وعي القصد وفهمه هو تعليـــل مـــا عمله الناظم من تأخيرٍ وتقديم، واختيار طرق بيان مراده، والشارحان كلاهما متساويان وربمـــا جـــاء السيوطي بنماذج أكثر مما جاء بها ابن‌عقيل.

● ومن ميزات طريقة التعليم الخاصة لشرح ابن‌عقيل هي ذكر النتيجة لبعض الأبيات و لم نجد نموذجاً منها في البهجة المرضية.

● ومما يقل ذكره في الشرحين هو بيان إعراب أبيات الألفية ويبدو أن السيوطي قد اهتم بها أكثر من ابن‌عقيل، وإعراب الشواهد والأمثال في الشرحين أكثر من إعراب أبيات الألفية، وبيان المعنى اللغـــوي والاصطلاحي لأجزاء كلام المصنف أكثر من هذين.

● لم يُشِرِ الشارحان إلى المسائل العروضية للأبيات الألفية، وفي بعض الأحيان يـــذكر الســـيوطي الدقائق القرائية للأبيات وفي موضع نبّه على مسألةٍ بلاغيةٍ و لم يوجد هذان الأمران في شرح ابن‌عقيل؛ وقليلاً ما نبه الشارحان على رواية الأبيات، واختلفت رواياتهما في قليل من الأبيات.

● اختص قسم وسيع من الشرحين لبيان الآراء النحوية، واهتم السيوطي طوال شـــرحه بانتســـاب الأقوال إلى قائليها.

● وفي الغالب يأتي الشارحان بآراء ابن‌مالك والنحاة الآخرين لبيانها دون النظر إلى غيرها، أو بجانب الآراء الأخرى دون الانحياز إلى أحدها؛ وأما في قبول أو ردّ الآراء فسلكا مسلكين متباينين، فيـــتمعّن ابن‌عقيل في الآراء ولا يمنعه شيءٌ عن بيان رأيه من القبول أو الردّ، وأما السيوطي ففي الغالب يســـتند إلى أقوال الآخرين ردًّا أو قبولاً وقد يبيّن رأيه وكثيرًا ما يأتي برأيٍ آخر للمصنف في أحد كتبه بجانب رأيه في الألفية إما دون الانحياز إلى أحدهما، وإما مرجحًا أحدهما على الآخر. ولذا نرى ملاحظـــات

ابن‌عقيل على المصنف والآخرين أكثرُ من ملاحظات السيوطي عليهم وإن قارنا بعض مخالفات ابن‌عقيل للمصنف مع موقف السيوطي الموافق من ذلك الرأي نجد أن السبب فيه هو تباين استنباطيهما من كلام المصنف أو تصحيح واستدراك السيوطي لخطأ المصنف دون التذكير بخطئه.

● وجاء كلاهما في مواضع من شرحيهما ببعض ملاحظات ابن‌الناظم على أبيه في شرحه على الألفية ودافعا عن ابن‌مالك إلا أن السيوطي استند أيضًا إلى قول الآخرين في ذلك، وهناك موضع لا يخالف السيوطي ابنَ‌المصنف كأنه يريد الاعتراض على المصنف عبر قول ولده.

● لم يذكر ابن‌عقيل في الغالب اسم الكتب التي استفاد منها ويكتفي بعبارات من مثل «في أحد كتبه»، و«في غير هذا الكتاب» و«في بعض كتبه»، بخلاف السيوطي.

● ومن خلال آرائهما طوال شرحيهما يتضّح موقفهما من القياس والسماع، فلايقيسان بما هو شاذ أو مقصور على السماع كما فعل الكوفيون، فمذهبهما قريب من مذهب البصريين ومن مذهب ابن‌مالك.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم

٢. ابن‌عقيل، بهاءالدين عبدالله بن‌عبد الرحمن، شرح *ابن‌عقيل على ألفية ابن‌مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن‌عقيل*، محقق محمد محيي‌الدين عبدالحميد، ٢ج، تهران: استقلال، ١٣٨١ هـ.ش.

٣. أبوطالب اصفهانى، *تعليقة رشيقة على البهجة المرضية*، [بى جا]، ١٣٨٢هـ.ق.

٤. الأسعد، عبدالكريم محمد، *الوسيط في تاريخ النحو العربي*، الرياض: دار الشواف، ١٤١٣هـ = ١٩٩٢م.

٥. الخضري، *حاشية الخضري على شرح ابن‌عقيل*، ضبط وتشكيل وتصحيح يوسف الشيخ محمد البقاعي، ٢ج، إشراف مكتب البحوث والدراسات بيروت: دار الفكر، ١٤١٥هـ = ١٩٩٥م.

٦. زيدان، جرجي، *تاريخ آداب اللغة العربية*، ج ٣ـ٢ من المؤلّفات الكاملة ٢١ج.بيروت: دار الجيل، ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م.

٧. السيوطي، جلال‌الدين عبدالرحمن بن أبي‌بكر. *بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة*، تحقيق محمد ابوالفضل ابراهيم، ط ٢، ٢ ج، بيروت: دار الفكر، ١٣٩٩هـ =١٩٧٩م.

٨. السيوطي، جلال‌الدين عبدالرحمن بن أبي‌بكر، *البهجة المرضية لجلال الدين السيوطي على ألفية ابن‌مالك*، السيد علي الحسيني، چ ٣، قم: دارالفكر، ١٣٨٦هـ.ش.

٩. السيوطي، جلال‌الدين عبدالرحمن بن أبي‌بكر، شرح *السيوطي توضيحات للبهجة المرضية في* شرح *الألفية*، تأليف السيد صادق الشيرازي، ط٢، ٢ج، قم: دارالإيمان للطباعة، ١٣٦٨هـ.ش = ١٤٠٩ هـ.ق.

١٠. السيوطي، جلال‌الدين عبدالرحمن بن أبي‌بكر، *عقود الزبرجد في إعراب الحديث النبوي*، حققه وقدم له دكتور سلمان القضاة، ٣ج، بيروت:دارالجيل، ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م.

١١. الشريف، محمد باقر، *جامع الشواهد*. ٣ج در يك مجلد، إصبهان: مؤسسة المطبوعات

الأدبية، الناشر الحاج سيد محمود المير الهندي، ١٤١٢هـ.

١٢. ولد أباه، محمد المختار، *تاريخ النحو العربي في المشرق والمغرب*، مراجعة محمد توفيق أبو علي ونعيم علوية، بيروت: دار التقريب بين المذاهب الإسلامية، ١٤٢٢هـ = ٢٠٠١م.

١٣. بناء يزدي، علي اكبر عبدالكريم، *شرح وترجمه سيوطي در نحو*، د.م، مرتضوي، د.ت.

١٤. حجت هاشمی خراسانی، علی، *فوائد الحجحية شرح كتاب سيوطي*، ٢ج، قم: حاذق، ١٣٧٠هـ.ش.

١٥. دهخدا، على اكبر، *لغت نامه*، ٤٤ج، تهران: چاپخانه مجلس، ١٣٢٥هـ.ش.

١٦. منفرد، نقى، *الطريقة النقية شرح النهجة المرضية*، قم: حوزه علمية، دفتر تبليغات اسلامى، ١٣٧٥هـ.ش.

١٧. نورى، محمد، *مأخذ شناسى نظام تعليم وتربيت روحانيت*؛ (مركز مطالعات وتحقيقات اسلامى)، قم: دفتر تبليغات اسلامى حوزه علميه قم، ١٣٧٦هـ.ش. ج) الموقع الإنترنتي

١٨. پايگاه اطلاع رسانى سراسرى اسلامى (پارسا). *فصل نامه كتابهاى اسلامى*.

.htm٠٢/biblio/٠٩http://www.i-b-q.com/far/

مراثي متمِّم بن نويرة "دراسة في التاريخ والشعر"

الدكتور عدنان محمد أحمد*

الملخّص

يفترض هذا البحث أن الحزن العميق الذي يعبر عنه متمِّم بن نويرة في رثائه لأخيه مالك، لم يكن ناتجاً من وطأة مصيبة الفقد، بقدر ما كان نابعاً من وطأة إحساس بقهر ولّده ونمّاه موقف السلطة المتحيّز —من وجهة نظر الشاعر- للقاتل. وهو موقف يؤسس لفقد الثقة بجدوى الانتماء للدولة، فيعمّق الإحساس بالغربة ويضرم الحنين إلى النظام القبلي بما يمثّله من منظومة قيم ضامنة لحقوق أبناء القبيلة. وهذا ما يفسّر -كما يرى الباحث- تمسك متمّم بالقيم الجاهليّة في رثائه، وعزوفه عن القيم الإسلامية، وعن المعاني الدينية التي كان ينبغي- من الناحية النظرية، على الأقل- أن يستمدّ منها، وأن يتكئ عليها.

ومقتل مالك حادثة أحاطت بها ملابسات كثُر الحديث عنها فزادها غموضاً، فكان لا بد من التوقف عندها بصفتها الفعل المحرّك لإبداع الشاعر الراثي. فهي لا تعنينا- في هذا المقام- إلا بالقدر الذي يمكن أن تسهم فيه في قراءة النصوص الرثائية. ولكن قبل الحديث عن مقتل مالك، رأى الباحث أن التعريف بالشاعر أمر منهجي ينبغي التزامه.

كلمات مفتاحية: متمّم، مالك، مراثي، نويرة

اسمه ونسبه

هو مُتَمِّم بن نُوَيْرَة بن جَمْرَة[1] بن شَدّاد بن عُبَيْد[1] بن ثَعْلَبَة بن يَرْبُوع[2] بن حَنْظَلَة بن مالك بن زيد مَناة ابن تَمِيم[3] بن مُرّ بن أُدّ بن طابِخة بن إلياس بن مضر بن نزار[4]. فهو تميميّ يربوعيّ. ومتمِّم شاعر

* أستاذ أدب صدر الإسلام في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين.
تاريخ الوصول: ٨٩/٥/٣٠ تاريخ القبول: ٨٩/١١/١٠

١- الإصابة في تمييز الصحابة، ٤٧٤/٣، وأسد الغابة في معرفة الصحابة، ٢٩٥/٤، "حمزة".

مخضرم، عاش ردحاً من حياته في الجاهلية والآخر في الإسلام، إذ توفي نحو سنة ٣٠ هـ[٥]. وكان قد أسلم هو وأخوه وحسن إسلامه[٦]. يكنى أبا نهشل[٧]، ويقال: أبو تميم[٨]، ويقال: أبو فجعان[٩]، ويقال: أبو إبراهيم[١٠]. ويبدو أنّه اشتهر بكنيته الأولى أكثر؛ إذ نجد ابن عَنَمة الضبيّ- وكان أُسر في إحدى المعارك فافتداه متمم- يخاطبه بها في شعر له[١١].

وافتداء متمّم لابن عَنَمَة[١٢] يُعدّ نشاطاً اجتماعياً بارزاً ينقض ما يذهب إليه بعضهم من أنه كان كثير الانقطاع في بيته قليل التصرف في أمر نفسه[١٣]. أما الكنى الأخرى فلا نعرف من أمرها ما يستحق الذكر. فهل كان "تميم" و "فجعان" من أولاده؟ لا تذكر المصادر التي بين أيدينا سوى ولدين له؛ هما إبراهيم وداود، وكانا شاعرين خطيبين. ودخل إبراهيم على عبد الملك بن مروان فقال له: إنك لشِنَّخْفٌ. فقال يا أمير المؤمنين إني من قوم شِنَّخْفين[١٤] قال: وأراك أحمر قَرِفاً[١٥]. قال: الحُسْنُ أحمر يا أمير المؤمنين[١٦]. وفي رواية أخرى أنّ عبد الملك أَذِن له بالدخول بعد أن شهد له شهودٌ بالعقل

١- المصدر نفسه، "عبد".

٢- طبقات فحول الشعراء، ٢٠٣/١، والإصابة في تمييز الصحابة، ٤٧٣/٣، وأسد الغابة في معرفة الصحابة، ٢٩٥/٤.

٣- معجم الشعراء، ٤٩٩، وجمهرة أنساب العرب، ٢٢٤، وخزانة الأدب، ٢٣/٢.

٤- الأغاني، ١٥/ ٢٨٩.

٥- معجم الأعلام، ٢٧٤/٥ .

٦- معجم الشعراء، ٤٩٩، والإصابة في تمييز الصحابة، ٤٧٧/٣.

٧- طبقات فحول الشعراء، ٢٠٣/١، والأغاني، ٢٨٩/١٥، ومعجم الشعراء، ٤٩٩.

٨- سمط اللآلي، ٩٢/١، ومعجم الشعراء، ٤٩٩.

٩- سمط اللآلي، ٩٢/١.

١٠- معجم الشعراء، ٤٩٩.

١١- الشعر في العقد الفريد، ١٧٠/٥.

١٢- هو عبد الله بن عَنَمَةَ، شاعر مخضرم مقلّ، أدرك الإسلام وأسلم، وشهد القادسيّة(انظر الاشتقاق، ١٩٩، والإصابة في تمييز الصحابة، ٤٧٦/٢).

١٣- وفيات الأعيان، ١٥/٦.

١٤- الشخنَّف، الطويل(انظر اللسان، شنخف).

١٥- القرِف، الشديد الحمرة.

١٦- الشعر والشعراء، ٢١٠.

وبالفضل، وبعد أن رأى عبد الملك فيه ما يؤيد تلك الشهادة قال له: "أنشدنا بعض مراثي أبيك عمَّك" فأنشده[١]. "كان متمم من الصحابة رضي الله عنهم"[٢].

يروي أبو الفرج أنّ عمر بن الخطاب قال لمتمم: "إنكم أهل بيت قد تفانيتم، فلو تزوّجت عسى أن تُرزق ولداً يكون فيه بقيّة منكم"[٣]. وإذا صحّت هذه الرواية يكون متمم قد تزوّج أول مرّة بعد موت مالك. وقد تزوج امرأة من المدينة اسمها هند-كما يذكر في شعره- ولكنه، بحسب الرواية نفسها، لم يلبث أن طلقها. ويرِدُ في شعره اسم امرأة أخرى؛ هي أمّ خالد، يقال إنه قد تزوّجها أيضاً[٤]. ولا نعرف ما إذا كان ابناه؛ إبراهيم وداود، شقيقين!

لا نعرف كثيراً من صفات متمم، غير أنّ المشهور أنه كان قصيراً أعور، ويبدو أنّ عوره كان نتيجة إصابته في إحدى عينيه[٥]. ويمكن أن نقدر أنه كان جسيماً، بالاستناد إلى ما ذكره ابنه إبراهيم لعبد الملك بن مروان اشتهر متمم برثاء أخيه مالك الذي قتل في بداية خلافة أبي بكر[٦]، في أثناء المعارك التي اصطلح على تسميتها بـ"حروب الرّدة". "وكان مالك أتى النبيّ فأسلم، وولاه صدقات بني يربوع ابن حنظلة، فلما قُبض النبيّ خلّى ما كان في يده من الفرائض، وقال: شأنكم بأموالكم. ويقال إنه ولاّه صدقات جلّ بني يربوع"[٧]. وكان مالك فارساً شريفاً معدوداً في فرسان بني يربوع في الجاهلية، وكان من أرداف الملوك[٨]. وارتقى بما تمتع به من خصال حميدة إلى مرتبة اجتماعية رفيعة، حتى لقد ضرب به المثل فقيل:"رجل ولا كمالك"[٩]. وقد ترك مقتله في نفس متمم جرحاً عميقاً لم يندمل، فأمضى حياته

١- الموشح، ٣٠٦، ٣٠٧. وفي جمهرة أنساب العرب، "ولمتمّم ابنٌ شاعرٌ اسمه داود بن متمِّم" انظر ص، ٢٢٤.
٢- خزانة الأدب، ٢/٢٣.
٣- الأغاني، ١٥/ ٣٠١.
٤- المصدر نفسه، ١٥/٣٠٢.
٥- المصدر نفسه، ١٥/٢٩٨، ٢٩٩.
٦- اختلف في تحديد قاتل مالك؛ فقيل، هو ضرار بن الأزور(طبقات فحول الشعراء، ١/٢٠٨، فتوح البلدان، ٦٦، تاريخ الطبري، ٣/٢٧٨، وأنساب الأشراف، ١٠/١٢٤) وقيل، هو خالد بن الوليد(الأغاني، ١٥/٢٩٠، الشعر والشعراء، ١/٣٣٧، ديوان المعاني، ٢/١٧٤، تاريخ اليعقوبي، ٢/١٣١) ويقال، هو عبيد بن الأزور(الأغاني، ١٥/٢٩٠)، وفي الأشباه والنظائر(٢/٣٤٨)، رجل يعرف بابن الأزور. ومالك مذكور في المغتالين، انظر صفة جزيرة العرب، ٢٦٣.
٧- أنساب الأشراف، ١١/٢٢٧.
٨- الكامل للمبرد، ٣/١٤٤٧.
٩- المصدر نفسه، ٢/٦٧٨.

في بكائه، وأجاد فيما قال، ولذلك وضعه ابن سلام الجمحي في أول طبقة المراثـــي[١]. وكـــان "أكثـــر الشعراء القدماء لوعة وحرقة على أخيه"[٢]. وتلك اللوعة والحرقة تظهران بشكل جليّ في رثائه، وهـــذا ما دفع أحد الباحثين[٣] إلى القول: إنه لم يكن "يباريه في هذا الحزن إلاّ المهلهل في رثائه لأخيه كليـــب، والخنساء في رثائها لأخويها صخر ومعاوية". وهو قول تأمّل في ظاهر الرثاء، ولم يستطع أن يـــتلمّس الفارق بين رثاء متمم ورثاء الآخرين. وكان الحطيئة، الشاعر العظيم، أكثر إحساساً بما بين رثاء متمّم وغيره من فارق في درجة اللوعة والحرقة، إذ قال عندما سأله عمر بن الخطاب: هل رأيت أو سمعـــت بأبكى من هذا؟: "لا، والله ما بكى بكاءه عربي قطّ، ولا يبكيه"[٤]! ولم يعلل الحطيئة حكمه، وما كان عليه أن يفعل، ولكنّه أدرك بحسّه المرهف أنّ ثمّة فارقاً واضحاً. وهذا الفارق يعـــود كمـــا نـــرى إلى الظروف التي اكتنفت موت مالك، فجعلت متمماً في غربة قاسية. وهكذا استغرق شعرَه في رثاء أخيه، واستطاع أن ينفذ إلى وجدان الناس، حتى لقد تمثل بعض الشعراء بفراقهما على فعل الدهر بالنـــاس[٥]. كما تمثّلت بشعره السيدة عائشة -رضي الله عنها- وهي تقف على قبر أخيها عبد الرحمن[٦].

ويبدو أن متمماً ظلّ في موطن قومه بعد إسلامه، وإن كان قد زار عاصمة الخلافة أكثر من مـــرّة. ويروي أبو الفرج أنه "بينما طلحة والزبير يسيران بين مكة والمدينة إذ عرض لهمـــا أعـــرابي، فوقفـــا ليمضي، فوقف، فتعجّلا ليسبقاه فتعجّل، فقالا: ما أثقلك يا أعرابي تعجّلنا لنسبقك فتعجّلت، فوقفنـــا لتمضي فوقفت؟ فقال: لا إله إلا الله مفني أغدر الناس، أغدر بأصحاب محمد (ص)؟ هَبَـــاني خِفْـــتُ الضلالَ فأحببت أن أستدلّ بكما، أو خِفت الوحشة فأحببت أن أستأنس بكما. فقال طلحـــة: مـــن أنت؟ قال: أنا متمّم بن نويرة. فقال طلحة: وا سوأتاه، لقد مَللنا غير مملول. هات بعض ما ذكرتَ في أخيك من البكاء"[٧]. وإذا صحّت هذه الرواية فإنها ترجح أنّ تردّد متمم على المدينة كان نادراً، ولـــولا

١- طبقات فحول الشعراء، ١/٢٠٣.

٢- الرثاء، شوقي ضيف، ١٥.

٣- محمود حسن أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي، ٦٥.

٤- معجم الشعراء، ٥٠٠، والإصابة في تمييز الصحابة، ٣/٤٧٨.

٥- رثاء إسماعيل بن يسار النسائي لمحمد بن عروة في التعازي والمراثي، ١٩٢. وإسماعيل بن يسار شاعر أموي، كان من موالي بني مرّة، توفي سنة ١٣٠ هـــ.

٦- التعازي والمراثي، ١٤٧، والإصابة في تمييز الصحابة، ٣/٤٧٨. كذلك تمثل بشعره جعفر بن الزبير(انظـــر أنســـاب الأشراف، ٤/٣٣٤) وعمر بن عبد العزيز، لما مات أخوته(انظر الإصابة في تمييز الصحابة، ٣/٤٧٨).

٧- الأغاني، ١٥/٣٠١، ٣٠٢، والإصابة في تمييز الصحابة، ٣/٤٧٨.

ذلك لتمكّن الصحابيان من معرفته. وإن كانت -الرواية- في الوقت نفسه لا تبيّن كيف عرف متمم الصحابيين، و لم يعرفاه!!

مقتل مالك

أما قصة مقتل مالك ففيها اختلاف كبير، وقد أشار ابن سلام إلى هذا الاختلاف فقال: "وحديث مالك مما اختلف فيه فلم نقف منه على ما نريد، وقد سمعت فيه أقاول شتى، غير أنّ الذي استقرّ عندنا أنّ عمر أنكر قتله، وقام على خالد فيه وأغلظ له، وأنّ أبا بكر صفح عن خالد وقَبِل تأوّله"[١].

ومردّ هذا الاختلاف إلى ما اعترى قصة مقتله من تحوير كان هدفه تبرئة خالد بن الوليد من دم متمم، والمحافظة على صورته كقائد نموذج للجيش الإسلامي الذي منع "الفتنة" فحافظ على وحدة الدولة الإسلامية الناشئة، والذي كان أساس الجيش الإسلامي الكبير الذي حقق الانتصار تلو الآخر في الفتوحات، فكان وراء النمو المتسارع للدولة الإسلامية التي لم تلبث أن تحولت -بعد زمن غير طويل- إلى امبراطورية مترامية الأطراف.

لقد كبر على كثيرين ممن تحدثوا عن مقتل مالك أن يكون القائد الفذّ المتميز خالد بن الوليد قد قتل مالكاً بغير وجه حق، فسعوا -ما وسعهم ذلك- إلى ترتيب مقدمات تؤدي -أو توحي على الأقل- إلى أنّ ما فعله خالد كان شرعياً، أو على الأقل ليس مناقضاً للشرع بصورة متعمّدة. وهكذا حذفوا من تفاصيل الحدث، أو أضافوا، ما كان من شأنه أن يحقق ما يرمون إليه.

ترد القصة في تاريخ الطبري برواية[٢] يبدو من خلالها أنّ خالداً خرج على وصية الخليفة، إذ تذكر -الرواية- أن الأنصار شهدوا بأنّ الخليفة أمرهم بالإقامة بعد بزاخة ريثما يصل إليهم أمره بشأن تحديد اتجاه حركة الجيش، وتذكر -الرواية- أنه لم يشهد المهاجرون والتابعون بإحسان -لاحظ أنّ مصطلح التابعين بإحسان استحدث في وقت متأخر بعد صدر الإسلام- مع خالد بأنّ الخليفة عهد إليهم أن يمضوا. وتقدم الرواية حجّة على لسان خالد غايتها نفي عصيان أمر الخليفة عنه، وهي أنه لو رأى فرصة لا تقبل انتظار أمر الخليفة، أو ابتلي بأمر ليس فيه عهد، لكان عليه أن يتصرف بالطريقة التي يراها مناسبة كقائد. وإذا كانت هذه الحجة مقبولة في ساحات المعركة حيث لا يكون ثمّة متسع لانتظار أوامر القيادة العليا، فإنها غير مسوغة في هذا الموقف الذي تشير إليه الرواية أعلاه.

١- طبقات فحول الشعراء، ٢٠٣/١.

٢- تاريخ الطبري، ٢٧٦/٣. و ترد القصة بصيغ أخرى في الفتوح، ١٨/١، والرّدة للواقدي،٥٧ ، وتاريخ الخميس، ٢٠٩/٢.

ولذلك تردّد الأنصار في المسير مع خالد. وواضح أنه تبعوه، فيما بعد، لا عن اقتناع بوجهة نظره، ولا عن تبيّن شرعية موقفه، بل خوفاً من النتائج التي قد تترتب على موقفهم، ولاسيما أنّ موقفهم في السقيفة كان حاضراً بقوة في ذاكرة القيادة الإسلامية الجديدة، وكلها من المهاجرين. و لم يكن الخليفة مطمئناً لهم، ولذلك لم يشأ أن يوكل إليهم منصباً قيادياً في الجيش الذي أعدّه لمحاربة "المرتدين" إلا بعد أن عاتبوه[1]. وهذا يعني أن انضمامهم إلى خالد كان لغايات دنيوية خالصة.

ومن الملاحظ في هذه الرواية أنّ مالكاً كان غاية خالد الوحيدة، وليس المرتدين من بني يربوع، ولذلك كان هدف السرايا البحث عن مالك وإحضاره، وانتهت مهمة الجيش الإسلامي، في تلك المنطقة، بمقتل مالك ومجموعة من أصحابه الذين كانوا معه.

كان مقتل مالك بحاجة إلى تسويغ، والتسويغ الذي تقدمه الرواية غير مقنع؛ فمن الذي يمكن أن يصدق أن يكون القتل تمّ-كما تذكر الرواية- نتيجة فهمٍ معنىً "كنانيٍّ" لقول خالدٍ "القرشيّ المخزوميّ"؟ ولاسيما أنّ الذي قتل مالكاً، بحسب الرواية، ضرار بن الأزور، وهو أسديٌّ وليس كنانيّاً!! وهل كان كل الذين مع خالد من كنانة، وعلى جهل تام بلغة قريش؟ ولنفترض أنّ الأمر قد تمّ نتيجة هذا الخطأ، أفلم يكن ينبغي أن يعبّر خالد عن أسفه لهذا الخطأ الذي أودى بحياة جماعة من المسلمين؟! ثم لماذا أثفى-كما تذكر الرواية- برأس مالك ورفاقه القدور حتى نضج الطعام[2]؟!

على أية حال، لم تكن هذه القصة مقنعة، حتى لدى المؤرخين، ولذلك تم سرد حكاية أخرى تذهب إلى أنّ خالداً كان "يعتذر في قتله أنه قال له وهو يراجعه: ما إخال صاحبكم إلا وقد كان يقول كذا وكذا. قال: أَوَما تعدّه لك صاحباً! ثم قدّمه فضرب عنقه وأعناق أصحابه"[3]!! وواضح أنّ هذه الرواية تقدم حجة أوهى من حجة سابقتها! غير أنّ الطرافة فيها أنّ بعض الرواة تدخلوا في تحديد

١- تاريخ اليعقوبي، ١٢٩/٢.

٢- يقال: إن خالداً أخذ رأس مالك بعد قتله "فجعله أثفيّة للقدر وجعل وجهه مما يلي النار، فنظرت إليه على تلك الحال امرأة من قومه فقالت: اصرفوا وجهه عن النار، فإنه، والله، كان غضيض الطرف عن الجارات، حديد النظر في الغارات، لا يشبع ليلة يضاف، ولا ينام ليلة يخاف". الأشباه والنظائر، ٣٤٥/٢.

٣- تاريخ الطبري، ٢٨٠/٣. وفي طبقات فحول الشعراء، ٢٠٧/١، "...فقال خالد، أما علمت أن الصلاة والزكاة معاً، لاتقبل واحدة دون الأخرى؟ قال، قد كان صاحبكم يقول ذلك؟ قال، وما تراه صاحباً لك؟ والله لقد هممت أن أضرب عنقك. ثم تحاورا، فقال له خالد، إني قاتلك. قال، وبذا أمرك صاحبك؟ قال، وهذه بعد! والله لا أقيلك" وواضح وفق هذه الرواية أن المقصود بـ"صاحبكم" ليس الرسول، أسد الغابة في معرفة الصحابة، ٢٩٦/٤.

مقصد مالك بقوله "صاحبكم" وذهبوا إلى أنه يعني به الرسول[١](ص) ولا نعلم كيف اســتدلوا علــى ذلك!!

ويروي صاحب الفتوح رواية أخرى فيها تفصيلات مفيدة؛ تذكر أنّ إحدى السرايا التي بثّها خالد وقعت "على مالك بن نويرة، فإذا هو في حائط له ومعه امرأته وجماعة من بني عمّه، فلم يرع مالك إلاّ والخيل قد أحدقت به، فأخذوه أسيراً، وأخذوا امرأته معه، وكانت بها مسحة من جمال، وأخذوا كــلّ من كان من بني عمّه فأتوا بهم إلى خالد بن الوليد حتى أوقفوا بين يديه. فأمر خالد بضرب أعناق بــني عمّه بدياً. فقال القوم: إنا مسلمون فعلى ماذا تأمر بقتلنا؟ قال خالد: والله لأقتلنكم، فقال لــه شــيخ منهم: أليس قد نهاكم أبو بكر أن تقتلوا من صلى للقبلة؟ فقال خالد: بلى قد أمرنا بذلك، ولكنكم لم تصلوا ساعة قط. فوثب أبو قتادة(الحارث ابن ربعي، أخو بني سلمة) إلى خالد بن الوليد فقال: أشهد أن لا سبيل لك عليهم. قال خالد: وكيف ذلك؟ قال: لأني كنت في السرية التي قد وافتهم فلما نظروا إلينا قالوا: من أين أنتم؟ قلنا: نحن مسلمون، فقالوا: ونحن مسلمون، ثم أذنّا وصلّينا، فصلّوا معنا، فقال خالد: صدقت يا أبا قتادة، إن كانوا صلوا معكم فقد منعوا الزكاة التي تجب عليهم ولا بدّ من قتلهم. فرفع شيخ منهم صوته وتكلّم فلم يلتفت خالد إليه وإلى مقالته، فقــدّمهم فضــرب أعنــاقهم عــن آخرهم...ثم قدم مالك بن نويرة ليضرب عنقه فقال مالك: أتقتلني وأنا مسلم أصلّي إلى القبلة! فقال له خالد: لو كنت مسلماً لما منعت الزكاة ولا أمرت قومك بمنعها والله ما نلت ما في مثابتك حتى أقتلك. قال فالتفت مالك بن نويرة إلى امرأته فنظر إليها ثم قال: يا خالد! بهذه قتلتني؟ فقال خالد: بل قتلتــك برجوعك عن دين الإسلام وجعلك لإبل الصدقة..."[٢].

والملاحظ أنّ هذه الرواية تهمل ما قاله ذلك "الشيخ" في ردّه على خالد عندما اتهمه بمنع الزكــاة، كما تهمل ردّ مالك، أيضاً، على هذه التهمة، وتذكر أنّ مالكاً التفت إلى امرأته عندما اتّهمه خالد بمنع الزكاة! ولست أدري، هل أراد الراوي أن يبيّن عجز مالك عن دحض هذه التهمة، أم أراد أن يبيّن أنّ مالكاً رأى أنه من العبث الردّ على تهمة أدرك أنها لم تكن سوى حجّة للتخلص منــه والوصــول إلى

١- الأغاني، ١٥/ ٢٩٤.

٢- الفتوح لابن الأعثم، ١/١٩، وانظر أيضاً الرّدة للواقدي، ٥٩. وفي الرّدة للواقدي، ٦٠، "...فالتفت مالك بن نويرة نويرة إلى امرأته فنظر إليها، ثم قال، يا خالد بهذا تقتلني". وفي الإصابة، ٣/٣٣٧، "ويروى أن خالداً رأى امرأة مالــك، وكانت فائقة الجمال، فقال مالك بعد ذلك لامرأته، قتلتني، يعني سأقتل من أجلك" وانظر أيضــاً الأشــباه والنظــائر، ٢/٣٤٥، وتاريخ اليعقوبي، ٢/١٣١، الأغاني، ١٥/٢٩٠.

امرأته! ولاسيما أنّ الرواية تضيف:"فيقال: إن خالد بن الوليد تزوّج بامرأة مالك ودخل بها، وعلى ذلك أجمع أهل العلم"[١].

ثمة رواية قد تكون ذات مغزى في تفسير ما حدث، وهي أنه لما وزّع مالك الصدقات وعلم أبو بكر وخالد والمسلمون "حنقوا على مالك، وعاهد اللّه خالدُ بن الوليد لئن أخذه ليقتلنّه، ثم ليجعلنّ هامته إثفيّة للقدر"[٢]! وبحسب هذه الرواية فإنّ نيّة قتل مالك كانت قائمة قبل رؤيته ومحاورته، وهي تفسّر إصرار خالد على التوجه إلى بني يربوع على الرغم من توجيهات الخليفة التي كانت تنصّ على وجوب التوقف في بزاخة بانتظار التعليمات! وإذا صحت الرواية، فإنّ موقف خالد لم يكن بسبب "ردّة" مالك، بل بسبب موقفه الذي فُهم على أنه عدم قبول بخلافة أبي بكر.

بحسب الروايات التي بين أيدينا لم يكن مالك مرتداً، بل كان مسلماً يقيم الصلاة. وابن حبيب يذكره في كتابه"أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهليّة والإسلام"[٣] وصاحب أسد الغابة يقول بوضوح تام:"لم تعرف عنه ردّة"[٤]، ولا توجد "أية إشارة في روايات المؤرخين تطعن في سلوكه حتى من باب التشكيك"[٥]، كما أنه ليس في الروايات التاريخية ما يشير إلى أنه أنكر الزكاة، أو رأى فيها إتاوة تدفع لقريش، وكل ما هنالك أنه أعاد الصدقات التي كلّفه الرسول(ص) بجمعها إلى الذين جمعها منهم، ريثما تتضح الصورة السياسية في المدينة. وليس من المستبعد أن يكون موقفه تعبيراً عن اعتراضه على استخلاف أبي بكر، وهذا موقف سياسي لا يعبر عن "ردّة" ولا يستوجب القتل. ولذلك أنكر عمر بن الخطاب فعلة خالد، وقام على خالد فيه، وأغلظ له[٦]، وقال لأبي بكر: "بعثت رجلاً يقتل ويعذّب بالنار!"[٧]، وفي رواية أخرى أنه قال لأبي بكر: "عدو الله عدا على امرئ مسلم فقتله، ثم نزا على امرأته"[٨]. وفي رواية ثالثة أنّ عمر اتّهم خالداً بالقسوة، وطلب من أبي بكر أن يقتصّ منه لفعلته، وأكثر

١- يبدو من خلال هذه الرواية أن خالداً تزوج امرأة مالك بعد مقتله مباشرة، وفي تاريخ اليعقوبي(١٣١/٢)، أنه تزوجها من يومها، غير أن رواية سيف تذهب إلى أن خالداً "تركها لينقضي طهرها" انظر تاريخ الطبري، ٢٧٨/٣.

٢- تاريخ الخميس، ٢٠٩/٢، والفتوح، ١٩/١، والرّدة للواقدي، ٥٩.

٣- انظر الكتاب ضمن نوادر المخطوطات، ٢٦٢/٢.

٤- أسد الغابة في معرفة الصحابة، ٢٩٤/٤.

٥- ملامح التيارات السياسية، ٢٨.

٦- الطبقات، ٢٠٣/١، وانظر الشعر والشعراء، ٣٣٧/١.

٧- فتوح البلدان، ٦٦.

٨- تاريخ الطبري، ٢٨٠/٣، وتاريخ اليعقوبي، ١٣١/٢، وانظر أسد الغابة في معرفة الصحابة، ٢٩٦/٤.

في ذلك حتى غضب أبو بكر فقال له: "هيه يا عمر! تأول فأخطأ، فارفع لسانك عـــن خالـــد"[١]، وفي رواية رابعة أنّ عمر ألحّ على أبي بكر في خالد أن يعزله، وقال: إنّ في سيفه لَرَهَقاً، فقال أبو بكـــر: لا، ياعمر، لم أكن لأشيم سيفاً سلّه الله على الكافرين[٢].

كما أنّ عبد الله بن عمر قال لخالد، وكان معه يوم مقتل مالك: يا خالد، أبعد شهادة أبي قتـــادة؟ فأعرض عنه. ثم عاوده، فقال: يا أبا عبد الرحمن، اسكت عن هذا، فإني أعلم ما لا تعلم"[٣]. أمـــا أبـــو قتادة فعاهد الله أنه لا يشهد مع خالد بن الوليد مشهداً بعد ذلك اليوم[٤].

يبدو من الروايات التاريخية أنّ خالداً قتل مالكاً بغير وجه حق، وقد اعترف خالد بذلك، واعتـــذر عنه بقوله للخليفة: "إني تأولت، وأصبت وأخطأت"[٥]، وفي رواية أخرى أنه "زعم أنه سمع منه كلامـــاً استحلّ به قتله، فعذره أبو بكر وقبل منه"[٦]، و لم تذكر الرواية ما الكلام الذي سمعه خالد مـــن مالـــك حتى استحلّ قتله! وهكذا بقي الأمر غامضاً، وقد يكون أشدّ غموضـــاً في روايـــة أخـــرى تقـــول: "وكتب(أبو بكر) إلى خالد أن يقدم عليه ففعل، فأخبره خبره(خبر مالك) فعذره، وقَبِل منه، وعنّفه في التزويج الذي كانت تعيب عليه العرب من ذلك"[٧].

وعلى أية حال، فقد وَدَى الخليفة مالكاً[٨]، وردّ السبي والمال، وأمر خالداً بطلاق امرأة متمم[٩]. وفي ذلك دلالة واضحة على إقراره بعدم ردّته، وبخطأ خالد. ولكن الغريب- في هذه الرواية، وهـــي عـــن طريق سيف- أنّ الخليفة قبِل عذر خالد في قتل مالك، ولكنه "عنّفه" في التزويج، ليس لعدم شـــرعيته، أو عدم أخلاقيته، بل لأنّ العرب كانت "تعيب عليه"!! ومن المرجح أنّ سيفاً أضاف حكاية "التعنيف"

١- تاريخ الطبري، ٣/ ٢٧٨.

٢- تاريخ الطبري، ٢٧٩/٣. وانظر ما ورد في ديوان الحماسة،٥٢٤/١، والخزانة،٢٦/٢.

٣- طبقات فحول الشعراء، ٢٠٨/١.

٤- الفتوح لابن الأعثم، ١٩/١.

٥- تاريخ اليعقوبي، ١٣١/٢. وفي تاريخ الخميس(٢١٨/٢)، قال أسيد بن حضير لخالد، "قد قتلت مالك بـــن نـــويرة وهو مسلم، فسكت عنه خالد فلم يجبه".

٦- تاريخ الخميس، ٢٠٩/٢.

٧- تاريخ الطبري، ٢٧٨/٣.

٨- المصدر نفسه، الصفحة نفسها، وأسد الغابة في معرفة الصحابة، ٢٩٦/٤.

٩- تاريخ مدينة دمشق، ٢٥٦/١٦، و٢٧٤.

لإيجاد مخرج لموقف الخليفة من أفعال خالد، ولاسيما أنّ عمر استكبر فعلة خالد، وقال له مـــرّة: "والله لأرجمنّك بأحجارك"[١]!! و لم يزل واجداً على مالك حتى مات[٢].

وثمة أمور كثيرة غامضة تحتاج إلى توضيح تتعلق بسلوك خالد وموقف الخليفة، فقد كـــان خالـــد يتصرف بصفته قائداً يتمتع بمطلق الصلاحية، غير عابئ بأوامر الخليفة! قال ابن عساكر: "كان خالد إذا صار إليه المال قسمه في أهل القتال و لم يرفع إلى أبي بكر حساباً. وكان فيه تقدم على رأي أبي بكـــر يفعل الأشياء ولا يراها أبو بكر؛ تقدم على قتل مالك بن نويرة ونكح امرأته، وصالح أهـــل اليمامـــة، ونكح ابنة مجّاعة بن مرارة"[٣]. لقد خالف تعليمات الخليفة في مسيره إلى بـــني يربـــوع، وخالفهـــا في مصالحته مجّاعة، على الرغم من وصول كتاب من الخليفة فيه أمره "ألاّ يُبقي على أحد"[٤]، وعلى الرغم من اعتراض المسلمين على خالد لمخالفته الأوامر!!

وفي حين قتل مالكاً بعد محاورته، وبعد إقرار مالك بالإسلام، من غير رجوع إلى الخليفـــة، نـــراه يكتفي بتوثيق عيينة بن حصن وقرّة بن هبيرة المرتدَين، وإرسالهما إلى الخليفة، الذي عفا عنـــهما علـــى الرغم من اعترافهما بعدم الإيمان[٥]!!

لم يحاسب الخليفة خالداً على أمر، على الرغم من إلحاح عمر بن الخطاب عليه في ذلك، و لم يحاسبه حتى على إحراق المرتدين[٦]، على الرغم من عدم جواز التعذيب بالنار. وربما كان ذلـــك مـــن بعـــض الأسباب التي دفعت بكثير من الباحثين[٧] إلى الإصرار على كون مالك مرتداً، وإلى تأويل بعض أبياتـــه الشعرية تأويلاً يتفق مع ما يذهبون إليه، على الرغم من عدم وجود أي دليل تاريخي على ردّته، وعلـــى الرغم من أن كلّ الأدلة التاريخية تبرئه من هذه التهمة!!.

١- تاريخ مدينة دمشق، ٢٨٠/٣، والأغاني، ٢٩٥/١٥.

٢- صفة جزيرة العرب، ٢٦٣، ونوادر المخطوطات، ٢٦٣/٢.

٣- تاريخ مدينة دمشق، ٢٧٤/١٦.

٤- انظر قصة المصالحة في تاريخ الخميس، ٢١٨/٢.

٥- تاريخ الخميس، ٢٠٨/٢، وانظر تاريخ اليعقوبي، ١٢٩/٢، ولكن اليعقوبي لم يذكر سوى عيينة بن حصن.

٦- تاريخ الخميس، ٢٠٧/٢، ٢٠٨. والطريف أن خالداً سوّغ التحريق بقوله، "هذا عهد أبي بكر الصديق إليّ أقـــرؤه في كلّ مجمع؛ إن أظفرك الله بهم فاحرقهم بالنار" انظر المصدر نفسه.

٧- انظر مثلاً، الرثاء والصراع السياسي في صدر الإسلام، ٨١، والرثاء في الجاهلية وصدر الإسلام، ١٤٢، وشعر الرثاء في صدر الإسلام، ٥١، وشعراء الرّدة، أخبارهم وأشعارهم، ١٧١، وانظر قصة خالد ومتمم في، حروب الرّدة، لمحمـــد باشميل، ١٣٢ وما بعدها.

لم يكن الموقف واضحاً، ولا مفهوماً، ولذلك اجتهد هؤلاء الباحثون في تجـاوز هـذا الغمـوض بإضافة توقعاتهم المؤسسة على حبهم لخالد! يقول أحد الباحثين: "وعندما اجتمع خالد بالخليفة والقائد الأعلى ناقشه التّهم(هكذا) الموجهة إليه بشأن مقتل مالك بن نويرة وأصحابه، فشرح خالـد موقفـه للخليفة بكلّ صراحة ووضوح"[١]!! ولا نعلم كيف عرف الباحث أن خالداً "شـرح بكـل صـراحة ووضوح" مع أنه ليس في الروايات التاريخية ما يشير إلى ذلك من قريب أو بعيد! وتذهب باحثة أخرى إلى أبعد من ذلك فتقول: "فخالد بن الوليد قد حاور مالكاً في سبب ردّته، فأظهر مالك ما في نفسـه من الضغينة والحقد والعصبية، وأكّد سبب ردّته الرئيس أي منع الزكاة عندما فرّق الصـدقات..."[٢]!! وليس في التاريخ ما يوحي-مجرّد إيحاء- بما ذهبت إليه الباحثة!! بل إن خالداً نفسه يهدم هذا القـول حين يقرّ بأنه أخطأ فيما فعل، وكذلك الخليفة حين يعلن ذلك!!. وكان صاحب أسد الغابـة أكثـر حيادية حين قال، بعد أن استعرض بعض الروايات المتعلقة بموضوع مالك:"فهذا جميعه ذكره الطـبري وغيره من الأئمة ويدل على أنه لم يرتد، وقد ذكروا في الصحابة أبعد من هذا، فتركهم هـذا عجـب وقد اختلف في ردته، وعمر يقول لخالد قتلت امرأ مسلماً، وأبو قتادة يشهد أنهم أذنوا وصلّوا، وأبـو بكر يردّ السّبي ويعطي ديّة مالك من بيت المال، فهذا جميعه يدل على أنه مسلم"[٣].

إن القراءات "التسويغية" وغير النقدية للتاريخ هي التي تقود إلى مثل هذه الاستنتاجات التي تقـف عائقاَ أمام فهمنا الصحيح لتاريخنا، وإن كان الدافع إليها محبة الأجداد والحرص على تقديمهم بأفضـل صورة ممكنة. ذلك لأنّ أحداً من أجدادنا لم يدّعِ العصمة عن الخطأ. لقـد كـانوا بشـراً، والبشـر خطّاؤون، وليس في ذلك ما يعيبهم، أو ينقص من أقدارهم، أو من محبتنا لهم، أو من مـدى اعتزازنـا بهم. وقد امتلك أجدادنا الجرأة الكافية للاعتراف بالخطأ. ومن المحبة، والوفاء لهم، أن نقتـدي بهـم في ذلك.

أطلنا الحديث عن قصة مقتل مالك، بعض الإطالة، ليس بدافع إصدار حكم، أو أحكـام، علـى حادثة تاريخيّة، بل بدافع الوقوف على ملابسات هذه الحادثة التي تركت جرحاً عميقاً في نفس مـتمم، فحزن وأسرف في الحزن، حتى أثار حزنه التساؤل[٤]. ولئن كان متمم قد وقف شعره الإسلامي علـى

١- حروب الرّدة، ١٤٢.

٢- شعراء الرّدة، ١٧١.

٣- أسد الغابة في معرفة الصحابة، ٢٩٦/٤.

٤- طبقات فحول الشعراء، ٢٠٩/١، والأغاني، ٢٩٩/١٥، وأنساب الأشراف، ٢٣٤/٩.

رثاء أخيه، فلقد وقف حياته على بكائه، حتى لقد أفسد بكاؤه عليه كثيراً من جوانب حياته الاجتماعية؛ فيقال: إنه تزوج امرأة بالمدينة، عملاً بنصيحة عمر بن الخطاب[١]، فلم ترضَ أخلاقه لشدّة حزنه على أخيه، وقلّة حَفْلِه بها، فكانت تنازعه وتخاصمه وتؤذيه"[٢]. ويبدو أنّ زواجهما لم يستمر طويلاً، لأنّ متمماً لم يستطع الخروج من آلام حزنه على مالك. و لم يكن هذا الحزن الشديد الذي سيطر على حياة متمم بدافع المحبّة وحدها، بل كان، أيضاً، بسبب الإحساس بالظلم! ويؤيد ذلك أنّ متمماً صلّى خلف أبي بكر يوماً، ثم قام فاتكأ على قوسه وأنشد:

نِعمَ القتيلُ إذا الرِّياحُ تناوَحَتْ ... تحتَ الإزارِ قتَلْتَ يابنَ الأَزْوَرِ

أَدَعَوتَهُ بِاللهِ ثُمَّ قَتَلْتَهُ ... لو هُوْ دعاكَ بِذِمَّةٍ لَمْ يَغدرِ

وأومأ إلى أبي بكر، فقال أبو بكر: والله ما دعوته ولا غدرت به[٣]. وهذه الرواية تبيّن بوضوح أنّ الخليفة لا ينفي ما يذهب إليه متمم من أنّ أخاه قتل ظلماً، ولذلك يتبرأ من ذنبه. وقد أبدى أحد دارسي الرثاء في صدر الإسلام استغرابه من قول متمم فقال: "إنا وجدناه على الرغم من تديّنه يتّهم أبا بكر بالغدر"[٤]. وكأنّ التّديّن ينبغي أن يكون حائلاً دون التعبير الصريح عن الإحساس بالظلم! وعلى أية حال فقد كان الخليفة أرحب صدراً، وأكثر تفهّماً لما قاله متمم، فلم يبدِ استغراباً من قوله، أو ضيقاً.

وما دار بين متمم والخليفة لا يتعارض مع ما دار بينه وبين عمر بن الخطاب؛ إذ يُروى أنّ عمر استنشد متمماً بعض ما قاله في أخيه، فأنشده، فقال بعد أن استمع إليه: "يا متمم، لو كنت أقول الشعر لسرّني أن أقول في زيد بن الخطاب مثل ما قلت في أخيك، فقال متمم: يا أمير المؤمنين، لو قتل أخي قتلة أخيك ما قلت فيه شعراً أبداً، فقال عمر: يا متمم، ما عزّاني أحد في أخي بأحسن مما عزّيتني به"[٥]

١- المصدر نفسه. وانظر ذيل الأمالي والنوادر، ١٧٨.

٢- الأغاني، ١٥/ ٣٠١.

٣- التعازي والمراثي، ٢٠، وانظر الكامل للمبرّد، ٣/١٤٤٦، وفيه،"ثمّ أتمّ شعره فقال..." والأغاني، ١٥/٢٩٧، والتذكرة الحمدونية، ٤/٢٤٩، وتاريخ اليعقوبي، ٢/١٣٢. وانظر رواية تفسر معنى البيت في شرح ديوان الحماسة للتبريزي، ١/٥٢٢، ٥٢٣، وخزانة الأدب، ٢/ ٢٥.

٤- محمد أبو المجد علي، شعر الرثاء والصراع السياسي والمذهبي في صدر الإسلام، ٧٨.

٥- الشعر والشعراء، ٣٣٨، وانظر الأغاني، ١٥/٢٩٩، وأنساب الأشراف، ٩/٢٣٥، والتذكرة الحمدونية، ٤/٢٥٠. وفي طبقات فحول الشعراء، ١/٢٠٩، "... قال عمر، لو كنت شاعراً لقلت في أخي أجود مما قلت في أخيك، قال، يا

الروايتان لا تتعارضان من حيث دلالتهما على إحساس متمم بأنّ أخاه قتل مظلوماً، ولكن بعض الدارسين ذهبوا إلى أنّ في ما قاله متمم للخليفة الثاني دليلاً على اعترافه بردّته[١]!! وهذا استنتاج لم تؤدِ إليه قراءة النصّ! و لم تبنِ مقدماتِه الرواياتُ التاريخية، بل هو حكم جاهز لحمته وسداه الرغبة في تبرئة خالد! فالروايات مختلفة اختلافاً بيّناً في ذكر ما قاله متمم، وهو اختلاف يفتح المجال لفهم أكثر من معنى. ولذلك نرجّح أن يكون الدافع إلى هذا الاختلاف رغبة بعض الرواة في جعل متمم يعترف، بطريقة ما، بردّة أخيه!!

أما بشأن الرواية التي أثبتناها، فما الذي يمنع من أن يكون مراد متمم الإشارة إلى أنّ زيداً قُتِل شهيداً في ساحات القتال، بينما قُتِل مالك مقيّداً، بطريقة بشعة، وبغير وجه حقّ؟!! ثم ألا يحقّ لنا أن نتساءل عن سرّ إعجاب عمر- وهو من هو في تشدّده في الدين- بما قاله متمم في أخيه، وعدم تعليقه على كون هذا المرثي مرتداً!! ومتى كان رثاء المرتدين ينشد أمام الخليفة، ولاسيما إذا كان الخليفة عمر!! بل إنّ الخليفة تأثر بشعر متمم في أخيه حتى سأله أن يصفه له، في بعض الروايات[٢].

رثاء مالك

أول ما يطالعنا في رثاء متمم لأخيه مالك هذا الإحساس بالقهر المتجلي بحالة الحزن المسيطرة عليه، وهي حالة تتمظهر بتجليات مختلفة في النصوص الرثائية، ولكنها تتأسس دائماً على الإحساس الشديد بالفقد نتيجة غياب مالك الذي يبدو وكأنه كان يمثل تكثيفاً لمعاني الوجود بالنسبة إلى الشاعر. ولذلك بدا فَقْدُ مالك، بالنسبة إلى الشاعر، حدثاً استثنائياً لا ينتمي إلى حدث الفقد المتكرر على مدى الأيام والدهور. حقاً، قد نجد في هذا الرثاء ذكراً لأناس ماتوا، ولكن الشاعر لا يجعل هذا الذكر في سياق التأسّي، بل يضعه في سياق مختلف تماماً يزيد في عمق المأساة، بدلاً من أن يخفف- أو يسعى إلى التخفيف- من حدّتها. فهو يقول، مثلاً[٣]:

أمير المؤمنين، لو كان أخي أصيب مصاب أخيك ما بكيته. فقال عمر، ما عزّاني أحد عنه بأحسن مما عزّيتني". وفي الكامل للمبرّد(٣/١٤٤٧)،"لو علمت أن أخي صار بحيث صار أخوك...".

١- حسين جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ١٤٢، ومصطفى الشورى، شعر الرثاء في صدر الإسلام،٥١.

٢- التعازي والمراثي، ٢١.

٣- المجموع، ٨٣.

لَئِنْ مالِكٌ خَلَّى عليَّ مكانَهُ لَفِي أُسْوَةٍ، إنْ كانَ يَنْفَعُني الأَسَى
كهولٌ ومُرْدٌ مِنْ بَني عَمِّ مالِكٍ وأَيْسارُ صِدْقٍ لو تَمَلَّيْتُهم رضَى[١]
سُقوا بالعقارِ الصِّرْفِ حتّى تَتَابَعوا كَدأْبِ ثَمودٍ إذْ رَغا بكرُهُمْ ضُحَى[٢]
وهَوَّنَ وجْدِي بعدما كِدْتُ أَنْتَحِي على السَّيفِ حتّى يبلغَ الجَوْفَ والحَشا
رجالٌ أراهُمْ مِنْ ملوكٍ وسُوقَةٍ خَبَوا بعدَما نالوا السَّلامةَ والغِنَى
على مثلِ أَصحابِ البَعوضَةِ فاخْمِشِي، لكِ الويلُ، حُرَّ الوجهِ، ولَيَبْكِ مَنْ بَكَى[٣]

فالشاعر لا يتأسى بذكر من اختطف الموت من أقربائه، بل يستحضر ذكراهم بذكر مالك ليعمّق من الإحساس بحالة الفقد التي يعانيها! ذلك لأنه يحدثنا، فيما بعد، عمّا يهوّن وجده؛ وهو أنّ الناس جميعاً إلى الموت. ولكن ينبغي أن نلاحظ أنه هنا لا يتعزّى عن مالك، بل يبيّن أنّ الذي منعه من قتل نفسه حزناً على أخيه، هو أنّ الموت مصير الناس جميعاً! وهو بهذا القول يكشف عن أنّ رغبة في قتل نفسه قد راودته من شدّة حزنه، فلقد أخذ به الحزن كلّ مأخذ، حتى لم يعد يقوى على مواجهته! ولذلك لا يكفّ عن البكاء، بل إنه يطلب من هذه التي يخاطبها أن تخمش "حرّ الوجه" حزناً على أخيه ورفاق أخيه، ويلفت إلى أنّهم وحدهم-وهم أصحاب "البعوضة"- من يستحقّ البكاء! فهو، إذن، يدعو إلى البكاء بشكل صريح وواضح. ويمكن أن يفهم "خمش الوجه" في هذا السياق- بعيداً عن الطقوس الجنائزية التي تحدثنا عنها الروايات- على أنه تعبير عن الإحساس بالذلّ والانكسار.

وإذا لم يكن الشاعر قد سمّى تلك التي يطلب منها أن "تخمش الوجه" فلأن ذلك لا يعنيه، فهو لا يطلب ذلك من شخص محدّد، إنه يطلبه من المجتمع، هذا المجتمع الذي ينطق بلسان امرأة، أو رفيق، أو خليل، أو عاذلة، أو عاذل... لا فرق بين أن يسمّي الشاعر أحداً، أو أن يذكره بصفته، فالمهمّ أن يعبّر عما يريد، ومن خلال هذا الفهم يمكن أن نفهم قوله لأم خالد، بغضّ النظر عن كونها امرأته، أو غير امرأته[٤]:

١- المرد، جمع أمرد، وهو الشاب في أول شبابه، إذ لم تنبت لحيته بعد. الأيسار، جمع ياسر، وهو الجازر الذي يلي قسمة جزور الميسر.

٢- العقار، عقار كلّ شيء خياره، والصرف، الخالص من كلّ شيء

٣- البعوضة، ماءة لبني أسد قريبة القعر(معجم البلدان، ١/٤٥٥) وبهذا الموضع كان مقتل مالك.

٤- البعوضة ، ٨٨، ٨٩.

أَقُولُ لها لَّما نَهَتْنِي عَنِ البُكــا أَفِي مالِكٍ تَلحينَنِي أُمَّ خــالــدِ؟
ذَرِينِي فَإِلاَّ أَبْكِ لَمْ أَنْسَ ذِكْــرَهُ وإنْ أَمَرَتْنِي بالعَزاءِ عَوائِــدِي
ذَرِينِي فكَمْ مِنْ صَالِحٍ قد رُزِئْتُهُ أَخٍ لِي كَصَدْرِ الهندوانيِّ ماجِدِ[١]

وهنا يستحضر متمم، مرّة أخرى، ذكر من فقدهم من الأحبة ليهيّج أحزانه بذكرهم، لا ليخفف مـن حدّة حزنه المتصاعد على أخيه. ولذلك هو ينكر، منذ البداية، على هذه العاذلة أن تلومه علـى بكـاء مالك. هو لا ينكر عليها أن تلومه على البكاء من حيث هو فعل دالّ على الحزن والجـزع، لا يليـق برجل مثله- ولاسيما أنه يوضح لها أنّ عدم البكاء لا يعني انعدام الحزن- بل ينكر أن تلومه على بكاء "مالك" بالذات، لأنه يرى في موته حدثاً استثنائياً- كما قلنا من قبل- يليق به حزن استثنائي لا يقبـل اللوم، أو العزاء. وهو يرى في لوم هذه العاذلة دليل عجزها عن الإحساس بمعنى فقد الأخ؛ ولـذلك لا يخبرها بما قد تكون على علم به، من أنّ الموت هو المصير الذي لا مناص منه، بل يحاول أن يوضح لهـا معاناته من خلال دفعها إلى تخيّل موقفه، بتذكيرها بأنّ فقدها أخوتها احتمال قائم، وغير بعيد الحدوث، في أية لحظة.

في موضع آخر يعبر الشاعر بشكل أكثر وضوحاً عن كونه يستحضر ذكر أعزائه الراحلين لتعميـق حزنه، لا للتخفيف منه، إذ يقول[٢]:

تَقــولُ ابنــةُ العَمــريِّ مالَــكَ بعــدَما أراكَ قَــديماً نَــاعِمَ البَــالِ أَفْرَعــا[٣]
فقلــتُ لهــا طُــولُ الأَسَــى إذْ سَــأَلْتِني ولَوْعَــةُ حُــزْنٍ تَتْــرُكُ الوَجْــهَ أَسْــفَعا[٤]
وفَقْــدُ بَنِــي أُمٍّ تَــداعَوا فَلَــمْ أَكُــنْ خِلافَهــمُ أَنْ أَسْــتكينَ وأَضْــرَعا[٥]

فحزنه على من يسميهم "بني أُمّ" يتولّد من حزنه على مالك، وكأن وجود مالك كان يطغى علـى غيابهم، كان يملأ الوجود عليه فلا يشعر بغياب أحد؛ ولذلك لم تكن ابنة العمري تلاحظ عليـه هـذا

١- رزئته، نكبت به. الهندوانيّ، يريد السيف الهندواني.
٢- رزئته، نكبت به. الهندوانيّ، يريد السيف الهندواني، ١١٣، ١١٤.
٣- رواية الديوان، "أراك حديثاً" وأثبتنا رواية أمالي اليزيدي والجمهرة لأنها أكثراً انسجاماً مع السـياق، مـن وجهـة نظرنا. أفرعا، كثير شعر الرأس، كناية عن الشباب.
٤- اللوعة، حرارة الوجد. يقال، لاعه كذا فالتاع. أسفعا، من السّفعة، وهي سواد يضرب إلى الحمرة.
٥- تداعوا، يريد تبع بعضهم بعضا. خلافهم، يريد بعدهم. أضرعا، من الضرع، وهو الذل والاستكانة.

الحزن، أو آثار هذا الحزن، قبل فقد مالك، بل كان "ناعم البال أفرعا". ولئن كان الشاعر، في البيت الثالث، يبدو وكأنه يحاول أن يظهر قدراً من التجلّد، فإنّ البيت الأول يوحي بنفي إمكانية ذلك، كما أنّ الأبيات التالية جاءت لتؤكد أنّ حالة الحزن قد استغرقته تماماً. ثم إنه لم يتحدث عن صبر أو تجلّد، بل نفى أن "يستكين ويضرع"، نفى أن يستطيع مصابه أن يذلّه، والإشارة إلى الذلّ لا ترتبط بالحزن على الفقيد بقدر ما ترتبط بحادثة الفقد ذاتها، فلقد قتل مالك-وهو سيّد قومه- بطريقة بشعة من قِبَل بعض سادات "قريش"، و لم تعاقب السلطة "القرشية" هذا القاتل، و لم يستطع الشاعر أن يفعل شيئاً إزاء موقف السلطة هذا، فلم يثأر لأخيه في ظلّها. هذا أمر يؤدي إلى الإحساس بالذلّ، ولاسيما عند شاعر بدوي شبّ في ظلال قيم بدوية ترى في العجز عن الثأر ذلاً شديد المرارة قد لا يقوى على تحمّله. ومتمم يشير إلى هذا الظلم بقوله[١]:

نِعْمَ القَتِيلُ إذا الرِّيَاحُ تَناوَحَتْ ... تَحْتَ الإزارِ قَتَلْتَ يا بنَ الأَزْوَرِ
أَدَعَوْتَهُ بِاللهِ ثُمَّ قَتَلْتَهُ؟ ... لَوْ هُوْ دَعَاكَ بِذِمَّةٍ لَمْ يَغْدُرِ

كما أنه يشير إليه، ويعاتب قومه الذين لم ينهضوا إلى الثأر، بعتاب لا يخلو من معنى التحريض، يقول[٢]:

فَإِنْ يَكُ حزنٌ أَو تَتَابُعُ عَبْرَةٍ ... أَذابَتْ عَبيطاً مِنْ دَمِ الجَوْفِ مُنْقَعا[٣]
تَجَرَّعْتُها في مالِكٍ واحْتَسَيْتُها ... لأَعْظَمَ منها ما احْتَسَى وتَجَرَّعا[٤]
أَلَمْ تَأْتِ أَخْبَارُ المُحِلِّ سَرَاتَكُمْ ... فَيَغْضَبَ مِنكُمْ كُلُّ مَنْ كان مُوجَعا[٥]

لقد تجّرع هذا الظلم لأنه لا سبيل إلى الثأر، وما يؤلمه أنّ قومه لم يغضبوا لمالك، لقد كان عليهم- كما يرى- أن يثأروا له. هذا ما كانت تقتضيه أعراف الجاهليّة وقيمها، وهذا ما وقفت القيم

١- المجموع، ٩١.

٢- المصدر نفسه، ١١٨.

٣- العبيط، الدم الطري. النقع، المجتمع.

٤- تجرّع، احتسى بمرارة وعلى مضض.

٥- المُحِلّ، هو قدامة بن الأسود، وقد مرّ بمالك وهو قتيل فلم يواره، ونعاه كأنه شامت(الخزانة، ٢/٢٦).

الإسلامية حائلاً دونه، فخلّفت في قلبه غصّة حزن لم تستطع الأيام أن تخفف من آلامها. ولذلك بدا متمم مرتبطاً بالجاهليّة وقيمها في رثائه لأخيه، غير ملتفت إلى القيم الإسلامية التي كان من المفترض أن تترك ظلالها على هذا الرثاء. النظام الإسلامي ضيّع له حقّاً، ما كان يمكن أن يضيع في النظام الجاهلي.

والقول إنّ غياب الأثر الإسلامي في شعر متمم يعود إلى عدم تأثره بالإسلام لكونه من شعراء البادية الذين كان أثر الإسلام في أشعارهم باهتاً، في أحسن أحواله، قول يتجاهل التوتر الشديد في العلاقة بينه وبين السلطة الإسلامية، بسبب موقفها السلبي من مقتل أخيه. فهذا موقف من شأنه أن يجعل الشاعر في شكّ من قدرة السلطة على تطبيق منظومة القيم الإسلامية التي ترفع من شأنها، لتكون نظاماً متكاملاً يضمن الحقوق. وعندما تمنع السلطة متمماً من الثأر لأخيه، ولا تقتصّ من قاتله، ستبدو كأنها هي التي تحكم منظومة القيم وليس العكس، وهذا ما يفرّغ تلك القيم من محتواها الحقيقي، لتبقى مجرّد قيم نظريّة لا يعوّل عليها، وعندئذ تبدو القيم الجاهلية، التي جرّبها الشاعر، واختبر صلاحيتها، أكثر إغراء، وأولى بأن يتمسك بها.

لذلك كله راح متمم يرثي مالكاً رثاء حارّاً، ليس لكونه أخاه فحسب، بل لكونه مثالاً أعلى تتجسّد فيه منظومة كاملة من القيم العليا التي كانت تحكم المجتمع العربي. متمم يبكي تلك القيم التي كان من شأنها -لو كتب لها البقاء- أن تخفّف من حدّة إحساسه بالفقد. ولنستمع إلى هذه الأبيات من قصيدة له قدّمها ابن سلام على مراثيه[١]، وقال عنها ابن قتيبة إنها "من أحسن ما قال"[٢] وحظيت بإعجاب صاحب التعازي والمراثي، فقدمها على مراثي متمم كلها[٣]. يقول[٤]:

لقد كَفَّنَ المِنْهَالُ تَحْتَ رِدائِهِ ... فَتىً غَيْرَ مِبْطَانِ العَشِيَّاتِ أَرْوَعا[٥]
ولا بَرَماً تُهْدِي النِّسَاءُ لِعِرْسِهِ ... إذا القَشْعُ مِنْ بَرْدِ السَّماءِ تَقَعْقَعا[١]

١- طبقات فحول الشعراء، ٢٠٩/١.

٢- الشعر والشعراء، ٣٣٨/١.

٣- التعازي والمراثي، ١٣، وانظر أيضاً ص، ١٥.

٤- المجموع، ١٠٦، وما بعدها.

٥- المنهال، هو ابن عصمة الرياحي، كفّن مالكاً في ثوبيه حين رآه مقتولاً، وكذلك كانوا يفعلون، يمرّ الرجل بالقتيل، فيلقي عليه ثوبه يستره به. غير مبطان العشيّات، لا يعجل بالعشاء، ينتظر الضيفان. الأروع، الذي إذا رأيته راعك بجماله وحسنه.

لَبِيْـــبٌ أَعـــانَ الُّلـــبَّ منـــهُ سَـــماحَةً | خَصِيْبٌ إذا مـا راكِـبُ الجَـدْبِ أَوْضَـعا[٢]
تَـــرَاهُ كَصَـــدْرِ السَّـــيْفِ يَهْتَـــزُّ لِلنَّـــدَى | إذا لَمْ تَجِدْ عنـدَ امْـرِئِ السُّـوْءِ مَطْمَعـا[٣]
ويومـــاً إذا مـــا كَظَّـــكَ الخَصْـــمُ إنْ يَكُـــنْ | نَصِـيرَكَ مِـنْهم، لا تَكُـنْ أَنْـتَ أَضْـيَعا[٤]
وإنْ تَلْقَـــهُ فِي الشَّـــرْبِ لا تَلْـــقَ فاحِشـــاً | علـــى الكَـــأْسِ ذا قَـــاذُورَةٍ مُتَزَبِّعـــا[٥]
وإنْ ضَـــرَّسَ الغَـــزْوُ الرِّجـــالَ رَأَيْتَـــهُ | أَخا الحَـرْبِ صَـدْقاً في الِّلقـاءِ سَـمَيْدَعا[٦]
ومـــا كـــانَ وَقَّافـــاً إذا الخَيْـــلُ أَجْحَمَـــتْ | ولا طائِشـــاً عنـــدَ الِّلقـــاءِ مُـــدَفَّعا[٧]
ولا بِكَهَـــامٍ بَـــزُّهُ عَـــن عَـــدُوِّهِ | إذا هُـــوَ لاقَـــى حاسِـــراً أَوْ مُقَنَّعـــا[٨]
فَعَيْنَـــيَّ هَـــلاَّ تَبْكِيـــانِ لِمالِـــكٍ | إذا أَذْرَتِ الـــرِّيحُ الكَنيـــفَ المُرَفَّعـــا[٩]

١- البرَم، الذي لا يدخل مع القوم في الميسر، وهو ذمّ. وجمعه أبرام. تهدي النساء، أي ليس ممن تعطي النساء زوجه لحماً في شدّة الشتاء. القشع، النطع. تقعقع، سُمِع له صوت ليُبسه. وجعل مالكاً أصلاً في الميسر، فعرسه تهدي إلى النساء، ولا تُهدي النساء إلى عرسه.

٢- اللبيب، العاقل. السماحة، الجود. الخصيب، الرّحب الفِناء، السهل السخيّ. أوضع، أسرع، والإيضاع السير السريع. يقول إذا ما أتاه مجدب مسرع وجده خصيباً مريعاً.

٣- كصدر السيف، أراد السيف نفسه، فاجتزأ بذكر الصدر. قال المبرد(الكامل، ١/٢٤٥)، "وتأويل ذلك أنه يتحرّك تحرّك سرورٍ لفعل الخير". وقال المفضل(شرح اختيارات المفضل، ٢/١١٦٩)، "والمعنى أنه ينفذ في إقامة المروءة، والكشف بالعطية نفاذ السيف في الضريبة".

٤- كظّك، بلغ منك غاية الغمّ، حتى يقطعك عن الكلام. الخصم، يقال للجمع والمفرد والمذكر والمؤنث. يكن، يعني أخاه. يريد إن كان مالك ناصرك فلن يغلبك الخصم.

٥- الشرب، القوم يشربون. يقال للرجل الذي يتبرّم بالناس ويتقذر منهم، "إنه لقاذورة" و "إنه لذو قاذورة" لسوء خلقه. المتزبع، سيئ الخلق الذي يؤذي الناس ويشارّهم. قال المفضل(شرح اختيارات المفضل، ٢/١١٧١)، "يقول، وإن اختلط بـ"الشرب"-وهو القوم الذين يشربون- وجدته سمح الخُلُق، ليّناً هيّناً، لا يأتي بالفحشاء عليهم. بل تراه جميل العِشرة، حميد الصحبة".

٦- ضرّس، كدّح وأثّر فيهم. الصَّدق، الصلب. السميدع، الجميل الشجاع، المديد القامة. الطائش، الخفيف. المدفّع، المدفوع.

٧- أجحمت، جبنت وكفّت. وأراد بالخيل أصحابها. المدفَّع، المدفوع يرغب عن حضوره لجبنه.

٨- الكهام، الكليل، أي ليس سلاحه بكليل عن عدوّه. البزّ، السلاح. الحاسر، الذي لا سلاح عليه. المقنّع، لابس السلاح واللأمة.

٩- أذرت، ألقت. الكنيف، حظيرة من شجر تجعل للإبل تقيها من البرد. المرفّع، المرفوع المعلى. وإنما تذري الرياح الكنيف من شدّها وشدّة البرد.

وَهبَّتْ شِمالاً مِن تُجاهِ أظايف إذا صادَفَتْ كفَّ المفيض تقفعا[١]
ولِلشّربِ فابكي مالكاً ولِبُهْمَةٍ شديدٍ نَوَاحيهِ على مَنْ تَشَجَّعا[٢]
وضَيْفٍ إذا أَرْغَى طُرُوقاً بَعِيرَهُ وَعَانٍ ثَوَى في القِدِّ حتى تَكَنَّعا[٣]
وأَرْمَلَةٍ تَمْشي بِأَشْعَثَ مُحْثَلٍ كَفَرْخِ الحُبارَى رأْسُهُ قد تَضَوَّعا[٤]

تتجلى في مالك مجموعة القيم العليا التي قد تحويها كلمة "المروءة" غير أنّ ثمة صفتين أساسيتين يركّز عليهما متمم في هذه الأبيات، وفي الأبيات الأخرى من هذه القصيدة؛ هما الكرم والشجاعة. ويأتي تأكيدهما في مقابل إحساس مالك بانتفائهما، ليس نسبة إلى قومه الذين لم ينصروا مالكاً، فحسب، بل، بالنسبة إلى المجتمع القبلي الذي يشهد تهدّم دعائمه بسكون وصمت، أيضاً. وهكذا يصير غياب مالك غياباً للمروءة في إحدى أهم تجلّياتها؛ وهي إغاثة الملهوف! فلا يجد متمم نصيراً له. لقد كان مالك خصيباً للمجدب، نصيراً للمظلوم، عوناً للمحتاج، سنداً للأرملة، أباً لليتيم، نديماً رائعاً للشرب؛ لبيباً، سمحاً. وبغيابه غابت تلك الخصال العظيمة كلها، وحقّ لمتمم، ولكلّ هؤلاء الذين يذكرهم، أن يبكوا مالكاً، أو أن يبكوا أنفسهم بعد مالك.

وينبغي ألاّ يصرفنا ذكر متمم للشرب ومجالسه، عن غايته الأساسية، إلى البحث في مسألة التزام مالك، أو عدم التزامه، بالإسلام، لنبني على ذلك حكماً بشأن ما أثير من جدل حول ردّته! ذلك أننا أمام نصّ مراوغ، نصّ فني، ولسنا أمام نصّ تاريخي. وذكر الخمر ومجالسها تقليد فنّي درج الشعراء على استخدامه. ويمكن أن نتذكر في هذا المقام قصيدة البردة لكعب بن زهير، فقد أنشدها بحضرة الرسول(ص) وجماعة من أصحابه، وشبّه فيها ريق محبوبته بالخمر، ومع ذلك، فلم يعاتبه النبيّ

١- أظايف، جبل فارد لطيئ، طويل أخلق أحمر على مغرب الشمس من تنغة، وكانت تنغة مترل حاتم الطائي(معجم البلدان، ٢١٩/١).

٢- وللشرب، أي من أجلهم. البهمة، الشجاع. تشجّع، تفعّل من الشجاعة.

٣- في شرح اختيارات المفضل(١١٧٣/٢)، قال الأصمعي، "إذا ضلّ الرجل أرغى بعيره، أي حمله على الرغاء، لتجيبه الإبل برغائها، أو تنبح لرغائه الكلاب، فيقصد الحيّ". العاني، الأسير. ثوى، أقام. القدّ، السير من الجلد، أراد القيد. تكنّع، تقبّض. يعني حتى ييس القيد على جلده. وهو كناية عن الخضوع للمذلة، لأن صاحبه يتضاءل.

٤- الأشعث، المتلبّد الشعر، يريد ولدها، وقد بدت عليه آثار الفقر والجوع. المحثّل، الذي أسيء غذاؤه. الحبارى، نوع من الطير. تضوّع، تفرّق، أراد شعره.

الكريم(ص)، و لم يعلّق على ذلك، وكذلك فعل أصحابه الكرام. ولا ريب في أنه قبلـــوا ذلـــك منـــه باعتباره تقليداً فنيّاً جاهلياً، لا بوصفه اعترافاً منه بتقبيل المرأة وشرب الخمر! وكذلك نجد ذكراً للخمر في قصيدة لحسان بن ثابت، وهو شاعر الرسول(ص) والدعوة الإسلامية، حيث يقول في أثناء حديثـــه عن شعثاء[١]:

ونَشْـــــــرَبُها، فَتَتْرُكُنـــــا مُلوكـــــاً وأُسْـــــداً مـــــا يُنَهْنِهُنـــــا اللّقـــــاءُ

وأعرف أنّ هذا الاستشهاد سيكون محلّ اعتراض لكثيرين ممن يقتنعون بأنّ هذه الأبيات من مقدمة القصيدة، وقد أثيرت شكوك كثيرة بشأن نسبتها إلى الإسلام، حتى لقد استقرّ في الأذهان أنها نُظمـــت في الجاهلية! وهي شكوك لم تؤدِ إليها القراءة الدقيقة، بقدر ما أدى إليها الإحساس بأنه لا يصحّ لشاعر مثل حسان أن يذكر الخمر التي حرّمها الإسلام في قصيدة إسلامية. و لم يكن نفي نسبة هذه المقدمة إلى قصيدة حسان الإسلامية نتيجة دراسة لها، أو بحث في بنائها الفني، بل كان حكماً خارجاً عن الـــنص، مؤسساً على اعتقاد مسبق، وغير فني. وما أدرانا، فقد يكون هذا الاعتقاد خلف نسبة نصوص إسلامية أخرى إلى الجاهلية!! ولست أريد أن أبحث في نسبة هذه المقدمة، فلقد كفاني مؤونة ذلك باحث جادّ، فخلص إلى القول: "... يمكن الاطمئنان إلى أنّ مقدمة همزية حسان هي جزء أصيل منها، على الـــرغم من إشكالية نسبتها إلى الجاهلية..."[٢].

ولا يملّ متمم من إعادة النظر في بناء صورة الإنسان النموذج، التي يمثلها مالك، فيفصّل في جانب هنا ويوجز في آخر، ليعود في موضع آخر إلى التفصيل فيما أوجز فيه من قبل، والإيجاز في ما فصّـــل، وكأنه يسعى -أو هو يسعى بالفعل- إلى إعطاء أخيه صفة الكمال المطلق. وانظر لاميته الـــتي يقـــول فيها[٣]:

١- ديوانه، ١/١٧.

٢- فاروق إسليم. "قلق الانتماء في همزية حسان بن ثابت الأنصاري، قراءة في توثيق النص القديم وتأويل". *مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية*. المجلد، ٢٩، العـــدد، ٢(٢٠٠٧) ص، ١٤٩. وانظر أيضاً ذكر الخمر في الرثاء في أبيات لمنقذ الهلالي في الوحشيات، ١٤٤. وانظر ذكر الخمر في قصيدة للشماخ بـــن ضرار، ديوانه، ٤٥٦.

٣- المجموع، ١٣٢.

لَــئِنْ مالِــكٌ خَلَّــى علَــيَّ مكانَــهُ لَــنِعْمَ فتَــى العَــزَّاءِ والــزَّمنِ المَحْــلِ[١]

فستلاحظ أن غياب مالك يعدّ غياباً للقيم التي يمثّلها، وغياباً للرجل المثال الذي كان يشكل ضمانة لحياة أكثر استقراراً وأمناً، وكأن متمماً يريد بذلك أن يكشف عن صورة الحياة بعد غيابه! فغيابه يبدو حدثاً "كارثيّاً" لا يمكن بحال من الأحوال أن يجعل الحياة الإسلامية أكثر التزاماً بالدعوة الجديدة، وأكثر قرباً من الحياة "النموذج" التي جاء الإسلام ليبنيها للإنسان. ولذلك كلّه ينبغي أن يفهم هذا الرثــاء في إطار الاحتجاج على مقتل مالك، وفي إطار الدعوة إلى الثأر له.

لقد كان حزن متمم على مالك شديداً، وكان مالك رجلاً يمتاز بخصال تجعل من الصــعب مــلء الفراغ الناتج من غيابه؛ قيل إن عمر بن الخطاب سأله يوماً: "إنك لَجَزْلٌ، فأين كان أخــوك منــك؟ فقال: كان، والله، أخي في الليلة ذات الأزيز والأصوات والصُّرّاد[٢]، يركب الجملَ الثَّفالَ بين المَــزادَتَيْنِ المُتَلَونتَيْنِ[٣]، ويَجْنُبُ الفَرَسَ الجَرُور[٤]، وعليه الشَّمْلَةُ الفَلوتُ[٥]، وفي يده الرّمح الثقيل(وفي روايات أخرى الخَطِل[٦])، حتى يصبح مُتهلِّلاً. ولقد أُسِرتُ مرّة في بعض أحياء العرب فمكثتُ فيهم ســنة أُحــدثهم وأُغنِّيهم، فما أطلقوني. فلما كان بعدُ، وقف عليهم مالك في شهر من الأشهر الحرم، فحادثهم ســاعة ثم استوهبني منهم، وهم لا يعرفونه، فوهبوني له، فعلمت أنّ ساعة من مالك أكثر من حول مني"[٧].

ويروي أبو الفرج حكاية الأسر، فيشير إلى جمال مالك وظرافته، وحسن تصرفه[٨]، كمــا أنّ ثمّــة روايات أخرى قد تعمدت أن تلفت إلى هذا الجمال، ففصلت القول فيه بعض التفصيل، كما نجــد في

١ - العزّاء، من اعتزى وتعزّى أي انتسب. والزمن المحل، زمن الجدب.

٢ - الأزيز، البرد. الصّراد، ريح باردة مع ندى. الثفال، البطيء الذي لا يكاد ينبعث.

٣ - المزادتين المتلونتين، يريد المشدودتين على جنبي البعير.

٤ - الجرور، الذي لا يكاد ينقاد مع من يجنبه، وإنما يَجُرّ الحبل.

٥ - الشملة، كساء أو مئزر يتّشح به، الفلوت، الصغيرة التي لا ينضم طرفاها ولا تكاد تثبت على لابسها.

٦ - قال الجاحظ في البيان والتبيين(٢٥/٣)، "ولا يحمل الرمح الخَطِل منهم إلاّ الشديد الأيّد(القوي) والمُدِلُّ بفضل قوتــه عليه، الذي إذا رآه الفارس في تلك الهيئة هابه وحاد عنه..."

٧- التعازي والمراثي، ٢١، وانظر الأشباه والنظائر، ٣٤٦/٢. وانظر الحديث باختصار، وبعض الاختلاف في الألفــاظ، في البيان والتبيين، ٢٥/٣، والكامل للمبرّد، ١٤٤٨/٣، والعقد الفريد، ١٣٦/١، والتذكرة الحمدونية، ٢٠/٤، ومعجم مقاييس اللغة، ١٧/١ مادة "أفّ".

٨- الأغاني، ٣٠٠/١٥، ٣٠١.

هذه الرواية التي تذهب إلى أنّ متمماً سُئل: "أين كان مالك منك؟ فقال: ساعة واحدة -والله- من مالك مثل حول منّي مجرّم. قيل: وكيف ذاك؟ قال: أسرت في بعض أحياء العرب، فأقمت حولاً مجموعة يداي إلى عنقي، فلما كان الشهر الحرام جاء مالك لفدائي، فلما أشرف على الحيّ ونظروا إلى جماله لم يبقَ فيهم قاعد إلاّ قام، ولا ذات خِدْر إلاّ كشفت سجف خدرها لتنظر إليه، فلما كلّمهم وسمعوا فصاحته وبيانه أطلقوني له بغير فداء، فعلمت أنّ ساعة منه خير من حول مني"[1].

وينبغي ألاّ تؤخذ هذه الروايات من حيث هي وثائق تاريخية، بل من حيث هي صياغة فنية لحدث تاريخي -أو قد يكون تاريخياً!- تعبّر عن صورة مالك كما استقرّت في الوجدان الجمعي، وهي لذلك تعكس التعاطف معه، وتدلّ على عدم اقتناع بردّته، وعلى إحساس بلا شرعية الطريقة التي قتل بها. ويبدو بوضوح أنّ الاختلاف بين هذه الروايات يرجع إلى تنوّع أساليب الرواة في صياغة الحدث وفقاً لما كانوا يرون أنه أكثر تأثيراً في جمهور المتلقين. أما الحادثة نفسها فقد لا تعدو أن تكون أكثر مما رواه ابن عبد ربّه: "غزا قيس بن شرقاء التغلبي فأغار على بني يربوع، فأُسر متمم، فوفد مالك على قيس في فدائه فقال:

هَلْ أَنْتَ يا قَيْسُ بنُ شَرْقاءَ مُنْعِمٌ ... أَوْ الجَهْدُ إنْ أَعْطَيْتَهُ أنتَ قابِلُهْ؟

فلمّا رأى وسامته وحسن شارته قال: بل منعم، وأطلقه[2].

الماضي والحاضر

يبدو مالك، من خلال شعر متمم، كأنه حياة بأكملها، حياة تشعّ بالمحبة والطمأنينة، كان متمم يتلمّس فيها قيم وجوده "الأونطولوجية" التي لا سبيل إلى الاستعاضة عنها بغيرها، ولذلك بدت له حياته بعد فَقْد مالك ضرباً من العبث المرّ الذي تفقد فيه الذات مسوّغات وجودها، فيتساوى عندها الوجود والعدم. فيقول[3]:

ولَسْتُ أُبالي بعدَ فَقْدِي مالكاً ... أَمَوْتِيَ نَاءٍ أَمْ هو الآنَ واقِعُ

١- الأشباه والنظائر، ٣٤٦/٢.

٢- العقد الفريد، ٢١٧/٥.

٣- المجموع، ١٠٥.

فقدُ مالك جعل الشاعر غريباً، وحيداً، وفي غربة وحدته لم يكن أمامه إلاّ أن يتأمل في وجوده الباطني الذي كان غائباً خلف ألوان الطموحات والأماني. وفي مثل هذا الموقف يطفو الماضي على سطح الحاضر، ويمثل بين يدي صاحبه، ويبدو بمترلة الشيء الوحيد الذي يمتلكه، لأنه الشيء الذي يعبّر عما هو كائنه[١]. ولكنّ ماضي متمم لم يكن منفصلاً عن أخيه مالك، بل كان يدور في فلكه، ويستمدّ قيمته من خلاله. وهو لم يحدثنا في أشعاره الإسلامية عن أية إنجازات حققها بمفرده في الماضي. ولذلك لم يكن بوسعه أن يستعين بغنى الماضي على مواجهة إقفار الحاضر، بل إن إحساسه بغنى الماضي الذي كان يستحضره راح يعمّق إحساسه بإقفار الحاضر الذي يعيشه. يقول[٢]:

وإنِّي متى ما أَدْعُ باسْمِكَ لا تُجِبْ ... وكُنْتَ جَدِيراً أنْ تُجيبَ وتُسْمِعا[٣]
وكان جناحي إن نهضت أقلّني ... ويحوي الجناح الريش أن يتترّعا
وَعِشْنا بخَيْرٍ في الحَياةِ وقَبْلَنا ... أَصَابَ المَنايا رَهْطَ كِسْرَى وتُبَّعا
وكُنَّا كَنَدْمانَيْ جُذَيْمَةَ حِقْبَةً ... مِنَ الدَّهْرِ حتَّى قِيلَ لَنْ يَتَصَدَّعا[٤]
فَلَمّا تَفَرَّقْنَا كَأنِّي ومالِكاً ... لِطُولِ اجْتِماعٍ لَمْ نَبِتْ لَيْلَةً مَعا[٥]
فَإِنْ تَكُنِ الأَيَّامُ فَرَّقْنَ بَيْنَنَا ... فَقَدْ بَانَ مَحْمُوداً أَخِي حِينَ وَدَّعا

ذهب الأخ والنصير بذهاب مالك، وصار الاستنجاد به يرتد على صاحبه صدى مثقلاً بالحسرة. كان مالك جناح متمم، وبفقده انعدمت قدرته على الفعل! هذا ما تكشف عنه المفارقة التي يقيمها بين الماضي "السعيد" والحاضر "الحزين"، ماضي "حضور" مالك و حاضر "غيابه". الحاضر المثقل بشدّة الإحساس بالزمن نتيجة الفقد. فالسعادة "تخلق ضرباً من الانسجام بين الذات والعالم الخارجي"[٦]،

١ - انظر مشكلة الإنسان، ٨٤.
٢ - المجموع، ١١١.
٣ - يقول، "كنت إذا أجبتَ أسمعتَ المستغيث بك، و لم تحوجه إلى إعادة". تجيب وتسمعا، المعنى فيه تقديم أي، تسمع وتجيب" (شرح اختيارات المفضل،٢/ ١١٧٦)
٤ - ندمانا جذيمة، هما مالك وعقيل ابنا فارج بن كعب بن القين، وجذيمة، هو جذيمة بن الأبرش، وكان يسمى الوضّاح لبرص كان به(انظر التعريف في جمهرة الأنساب،٣٧٩، والأغاني، ١٥/٣٠٥، و ٣١١). وكان مالك وعقيل قد ردّا على جذيمة ابن أخته عمرو بن عدي، فحكمهما فاختارا منادمته، فكانا نديميه دهراً ثم قتلهما.
٥ - لطول اجتماع، أي بعد طول اجتماع، وقد تأتي اللام بمعنى بعد.
٦ - مشكلة الإنسان، ٣٥.

وهذا ما جعل الشاعر في غفلة عن الإحساس بالزمن، فتوهّم أنه بمنأى عن الصيرورة، وبمنجى من الموت الذي يصيب الآخرين. وبغياب مالك انتفى الانسجام ليقوم التنافر بين الشاعر والحاضر، وهذا ما جعل الشاعر أشدّ تعلقاً بالماضي، ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال تكرار الفعل الناقص، ومن خلال تحولات الضمير في خطابه، وطغيان ضمير الجماعة الرابط بينه وبين أخيه، والذي لم يقطعه سوى الموت في الشطر الأخير حيث يعود الضمير إلى مفرد. هذا التعلّق بالماضي هو تعلّق بمالك، ولذلك راح متمم يجتهد في بثّ الحياة في هذا الماضي من خلال الدعوة بالسقيا لقبر مالك[١]:

أَقولُ وقَدْ طَارَ السَّنا في رَبابِه وجَوْنٍ يَسُحُّ المَاءَ حتَّى تَرَيَّعا[٢]
سَقَى اللهُ أَرْضَاً حلَّها قَبرُ مالِكٍ ذِهَابَ الغَوادي المُدْجناتِ فَأَمْرَعا[٣]
وآثَرَ سَيْلَ الوادِيَيْنِ بديمَةٍ تُرَشِّحُ وَسْمِيّاً مَنَ النَّبْتِ خِرْوَعا[٤]
فَمُجْتَمَعِ الأَسْدامِ مِنْ حَوْلِ شَارِعٍ فَرَوَّى جبالَ القُرْنتين فَضَلْفَعا[٥]
فَواللهِ ما أَسْقي البلادَ لِحُبِّها ولكنَّني أَسقي الحَبيْبَ المُوَدَّعا

وليست الدعوة بالسقيا هي ما يلفت في هذه الأبيات، بل الدعوة بشمولية هذه السقيا لتعمّ مناطق متباعدة، والتركيز على أن يكون هذا المطر قادراً على إخصاب تلك الأراضي وبعث الحياة فيها من جديد. وكأن متمماً لا يدعو بالسقيا لقبر مالك، بل يدعو لكلّ بقعة أرض وطئها مالك، أو كأنه كان يرى أنّ قبر مالك يمتدّ في الأرض مساحة تليق بمكانته في الحياة، ولذلك فالأرض كلها قبر لمالك،

١- المجموع، ١١٢، ١١٣.

٢- السنا، ضوء البرق. الرّباب، السحاب، أو الذي تراه دون السحاب كالدّخان والغمام. الجون، السحاب الأسود. يسحّ، يصبّ. تريّع، تراجع، أو جاء وذهب.

٣- الذِّهاب، جمع ذِهْبة، وهي السحابة الغزيرة. الغوادي، التي تغدو بالمطر. المدجنات، السحاب التي تأتي بالدّجن، والدّجن تغطية السماء بالسحاب. أمرع، أخصب وأتى بالخصب. ومطر مريع، إذا كان فيه خصب.

٤- آثر، من الأثرة. الديمة، المطر يدوم أياماً بلا ريح فيكون مستوياً، وهو أحمد المطر. ترشح، تربّي وتُنبِت، أخذ من النماقة الراشح وهي التي معها ولدها. الوسمي، أول مطر يقع على الأرض، وهو الذي يسم الأرض بالنبات. الخروع، اللين من كلّ شيء.

٥- الأسدام، جمع ماء سُدْمٍ وهي الماء المندفنة. وأصل التسديم، الحبس. شارع، جبل من جبال الدهناء(معجم البلدان، ٢١١/٥). القرنتان، بين البصرة واليمامة في ديار بني تميم، عندها أحد طرفي العارض جبل اليمامة، وبينه وبين الطرف الآخر مسيرة شهر. ضلفع، هضاب على يسار ضريّة، مما يلي الشمال(صفة جزيرة العرب، ١٤٤).

وبعث الحياة فيها هو بعث لمالك الذي لا ينبغي أن يستحيل حضوره الماضي إلى غياب مطلق في الحاضر. ومتمم يكشف في البيت الأخير أنه لا يسقي "قبر مالك" وحده، بل يسقي "البلاد" كلها، ولكنه يفعل ذلك من أجل مالك وحده، وكأن صلته العاطفية بالعالم قد انقطعت بموت مالك الذي كان يمثل في نفسه هذا العالم في الماضي. وهكذا تكون الدعوة بالسقيا دعوة لتجدد الماضي، وتعبيراً عن إقفار الحاضر.

وكما دعا الشاعر بالسقيا للأرض كلها من أجل قبر مالك، فإنه بكى الموتى جميعاً ببكائه مالكاً، ولم يرَ في قبورهم سوى قبر له. كان فَقْدُ مالك حدثاً رهيباً في حياة الشاعر، قذفه في يمّ من الحزن، فاتسعت الدوائر من حول المركز لتحتوى الأخوة والأحبة من المفقودين، ثم لتحتوى الأبعد فالأبعد، حتى غدا الفقد شاملاً، وغدا كلّ قبر هو قبر مالك، لا فرق بين قبر وآخر، أو لنقل غدت الأرض كلها قبراً واحداً لمالك له تجليات مختلفة متنوعة. وبذلك يرتقي مالك من كونه أخاً للشاعر إلى كونه رمزاً للإنسان بشكل عام، وهذا ما يجعل الأبيات التالية "تتجاوز حدود الشكل الفردي إلى الشعور بأنّ الفناء يسري في صميم الحياة، وأنّ الأرض جميعاً -في إحساس الشاعر- قبر واحد هائل"[١]. قيل[٢]: إن متمماً قدم العراق فأقبل لا يرى قبراً إلاّ بكى عليه، فقيل له: يموت أخوك بالملا وتبكي أنت على قبر بالعراق! فقال[٣]:

لَقَدْ لامَنِي عِندَ القُبُورِ علَى البُكا ... رَفيقِي لِتِذْرافِ الدُّموعِ السَّوافِكِ[٤]
فَقَالَ أَتَبْكِي كُلَّ قَبْرٍ رَأَيْتَهُ ... لِقَبْرٍ ثَوَى بينَ اللِّوَى والدَّكادِكِ[٥]
أَمِنْ أَجْلِ قَبْرٍ بِالمَلا أَنتَ نَائِحٌ ... على كُلِّ قَبْرٍ أَو على كُلِّ هالِكِ

١- في الشعر الإسلامي والأموي، ٥٧.

٢- أمالي القالي، ٢/١، وديوان المعاني، ٢/١٧٤. وشرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ١/٥٣٣.

٣- المجموع، ١٢٥.

٤- السوافك، جمع سافكة، من السّفك؛ وهو صبّ الدمع. قال المرزوقي، (وقوله "لتذراف الدموع السوافك" أي من أجله بعد قوله، "ما البكا" فيه من الفائدة المتجددةِ التنبيهُ على إجابة الدموع له، وانصبابها بحسب مراده حتى لا جمود من الحجاج(وهو العظم المستدير حول العين) في شيء من الأوقات، ولا توقف من السيلان في حال من الحالات، وليس كلّ باك بهذه الصفة).

٥- اللوى، اسم موضع، وفي اللغة هو مُسْتَرَقّ الرمل ومنقطعه. قال التبريزي، وذكر بعضهم أن اللوى ها هنا يقع على أماكن مختلفة، ولذلك جاز أن يترتب عليه فالدكادك"(ديوان الحماسة، ١/٥٢١). والدكادك، جمع دكداك، وهو المستوي من الأرض.

فَقُلْتُ لَهُ إنَّ الشَّجا يَبْعَثُ الشَّجا   فَدَعْني، فَهَذا كُلُّهُ قَبْرُ مالِكِ[١]

وقبل كل شيء ينبغي ألاّ نشغل أنفسنا بأمر هذا الرفيق الذي أوجده الشاعر ليعبّر عما في داخله، فقد يكون هذا الرفيق حقيقياً، أو متوهَّماً، ولكنه في الحالين لم يكن يختلف كثيراً عن العواذل الأخرى، إنه رمز للمجتمع الذي لم يكن يرضى ببكاء متمم الدائم عل أخيه. المجتمع الذي كان يريد من متمم أن ينسى مصابه، وينسى مالكاً. ومتمم، الذي لم يستطع أن يدفع عن أخيه الموت، كان يجتهد في أن يدفع عن ذكره النسيان، كان يريد أن يخلّد ذكره، على الأقل، وكأنه كان يسعى من أجل إبقاء تلك المأساة حيّة في ضمائر الناس. ولذلك يعير متممٌ عتبَ الرفيق هذا الاهتمام، ويروي الحوار الذي دار بينهما.

وأول ما يلفت النظر إصرار هذا الرفيق على "تنكير" لفظة "قبر" وإصرار متمم على تعريفها! الرفيق يريد أن ينظر إلى موت مالك من حيث هو موت "فرد" يندرج في إطار ظاهرة الموت الطبيعية المتكررة، والتي ينبغي تجاوزها. ومتمم ينظر إليه من خلال التحوّل التاريخي بين زمنين؛ جاهلي وإسلامي، فيراه موتاً جماعياً! وحدثاً غير عادي، ويستحق الوقوف والتأمل. وقد انتبه القدماء إلى ما في قوله "فهذا كلّه قبر مالك" من ثراء في الدلالة وأداء المعنى، فقال أبو هلال العسكري: "يقول: قد ملأ الأرض مصابه عظماً فكأنه مدفون بكلّ مكان. وهذا أبلغ ما قيل في تعظيم الميت"[٢]، وقال المرزوقي: إن الشاعر يقول لصاحبه:"ليس لي في قبر مالك إلاّ مِثلُ ما لي في القبور كلّها"[٣]. وكذلك قال "كأنه يريد أنّ مالكاً من عظم شأنه كأنه قد ملأ الأرض، فكأن الأرض كلها مكانه، وكل قبر قبره"[٤].

لم يعد في الحاضر سوى الحزن، ومتمم يعبّر عن هذا الحزن بطرق مختلفة ولكنها بمجملها جاهلية النسب. ولذلك نراه يتكئ على الرموز نفسها التي اتكأ عليها أسلافه من الشعراء، والتي سيتكئ عليها الشعراء من بعده زمناً طويلاً. ومن ذلك قوله[٥]:

فلو أنَّ ما أَلقَى يُصِيْبُ مُتالِعاً   أوِ الرُّكْنَ من سَلْمَى إذاً لَتَضَعْضَعا[١]

١- يبعث الشجا، يهيِّجُ ويُثير.

٢- ديوان المعاني، ٢/١٧٤.

٣- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، ٢/ ٧٩٧.

٤- شرح ديوان الحماسة للتبريزي، ١/٥٢١.

٥- المجموع، ١١٦، ١١٧.

ومــــا وَجْـــــدُ أَظْـــآرٍ ثَـــلاثٍ رَوَائِــــمٍ أَصَــــبْنَ مجَـــرّاً مِـــنْ حُـــوَارٍ ومَصْـــرَعا[٢]
يُــــذَكِّرْنَ ذا البَــــثِّ الحَـــــزين ببَثِّـــــهِ إذا حَنَّــــتِ الأُولى سَـــجَعْنَ لَهَـــا مَعَـــا[٣]
إذا شَـــارِفٌ مِـــنْهُنَّ قامَـــتْ فَرَجَّعَـــتْ حَنِينــاً فَـــأَبْكَى شَـــجْوُها البَـــرْكَ أَجْمَعــا[٤]
بِأَوْجَـــدَ مِنِّـــي يَـــومَ قَـــامَ بِمالِـــكٍ مُنَـــــادٍ بَصِــــيْرٌ بِــــالفِرَاقِ فَأَسْــــمَعا[٥]

فلو أنّ ما بمتمم من حزن أصاب الجبال لتهدّمت! هو يحاول أن يقرّب إلى مشــاعرنا وأحاسيســنا شدّة حزنه ومعاناته، وليس أنأى عن فهم مراده من القول إنه يبالغ! والحكم بـ"المبالغة" علـى هـذا النصّ، وعلى نصوص كثيرة أخرى- لمتمم وغير متمم- حكم متسرّع لا يخلو من دلالة على العجز عن الإحساس بمعاناة الشاعر! وبدلاً من أن نتمسّك بـ"المبالغة" بحجّة أنه من غير المعقول أن تكون قـدرة الشاعر على التحمّل أكبر من قدرة الجبال، علينا أن نحاول تصوّر شدّة الوجع الذي يحدثنا عنه، وينبغي ألاّ يفوتنا أننا أمام "شعر" والشعر لا يخضع للمنطق الذي يتيح لنا أن نقيم مقارنة بين قـدرة الشـاعر وقدرة الجبال!

وحتى يقرّب متمم إلى أذهان المتلقين ما يريد قوله، ويجعلهم أقدر على تصوّر مدى حزنه، يعمد إلى هذه الصورة الاستدارية التي يستمدّ مفرداتها من الواقع، ويغذيها بقدر كبير من الشحنات العاطفيـة؛ وهي صورة الأظآر الثلاث اللواتي فقدن حواراً، فهنّ على الدوام يبكينه بحرقة، فيبكي حنينُهنّ الحـزينُ النوقَ جميعاً. ومتمم لا يذكر ابن مَنْ منهنّ هذا الحوار، ولا يبيّن سبب فقدانه، ولكنّه يبيّن أنهنّ كـنّ على درجة واحدة من الحزن عليه، وأنّ حنين أية واحدة منهنّ كان يبكي ألفاً من الإبل، لما كان يحمله حنينها من شدّة إحساس بالفجيعة. والعدد "ألف" يراد به، هنا، الشمولية لا التحديد، وهـو لـذلك يشمل الإبل جميعاً. ومتمم يقول: إنّ وجد الأظآر اللواتي هذا شأنهنّ ليس بأشدّ وجداً مني يوم أُعلـن قتل مالك. ولكن تفصيل متمم في هذه الصورة يوحي بأنه أراد أن يقول أكثر من ذلك، أو لنقـل إنّ

١- متالع، جبل بناحية البحرين بين السَّودة والأحساء(معجم البلدان، ٥٢/٥). سلمى، أحد جبلي طيئ، وهمـا أجـأ وسلمى، وهو جبل وعر(انظر المصدر نفسه، ٢٣٨/٣). تضعضع، تهدّم.

٢- الأظآر، جمع ظئر، وهي العاطفة على غير ولدها المرضعة له، من الناس والإبل. الروائم، جمع رائم، وهـنّ المحبـات اللائي يعطفن على الرضيع. الحوار، ولد الناقة، وجمعه حيران. المجر والمصرّع، مصدران من الجرّ والصرع.

٣- البثّ، الحال والحزن (اللسان، بثث). حنّت، الناقةُ صوّتت شوقاً إلى ولدها(اللسان، حنن).

٤- الشارف، المسنّة من الإبل، وإنما خصّها لأنها أرقّ من الفتيّة، لبعد الشارف عن الولد. البرك، الألف من الإبل.

٥- بأوجد، بأشدّ وجداً.

الصورة التي يرسمها تقول أكثر من ذلك. متمم يريد أن يعبّر عن مرارته من خلال بناء مفارقة بين عالم الحيوان المتعاطف بعضه مع بعض، والقادر بعضه على أن يشعر بأوجاع بعض، وعالم البشر الذي يبدو أقلّ تعاطفاً وتضامناً من ذلك، إذ انصرف عن حزن متمم و لم يشعر بأوجاعه! ويؤيد ذلك أنّ جميع الروايات-باستثناء رواية الخالديين- تروي هذه الأبيات بعد الأبيات السابقة[١]:

أَلَمْ تَأْتِ أَخْبَارُ الْمُحِلِّ سَرَاتَكُمْ فَيَغْضَبَ مِنْكُمْ كُلُّ مَنْ كانَ مُوجَعا

بِمَشْمَتِهِ إذْ صَادَفَ الحَتْفُ مَالِكاً وَمَشْهَدِهِ مَا قَدْ رَأَى ثُمَّ ضَيَّعا

فمتمم، من خلال الصورة السابقة، لا يعبّر عن حزنه على مالك بقدر ما يعبّر عن خيبته من قومه الذين صمتوا عن مقتل أخيه، وعجزت مراثيه فيه عن أن تيقظ فيهم عصبيتهم القديمة، مع أنهم على معرفة بمقامه ومكانه ونسبه، وعلى معرفة بما أصابه من ظلم!

وفي موضع آخر يتكئ متمم، في التعبير عن حزنه، على الحمام، ولكنه، مرّة أخرى، يوظّفه بالطريقة التي تعبّر عما يريده ولا يستطيع قوله. يقول[٢]:

إذا رَقَأَتْ عَيْنايَ ذَكَّرَني بِهِ حَمَامٌ تَنَادَى في الغُصُونِ وُقُوعُ[٣]

دَعَوْنَ هَدِيلاً فَاحْتَزَنْتُ لِمَالِكٍ وَفي الصَّدْرِ مِنْ وَجْدٍ عليهِ صُدُوعُ[٤]

فقوله "دعون هديلاً" لا ينبغي أن يفهم بعيداً عن الأسطورة التي فسّر بها العرب تسمية صوت الحمام بهذا الاسم. قال صاحب اللسان: "وقال بعضهم: تزعم الأعراب في الهديل أنه فرخ كان على عهد نوح، عليه السلام، فمات ضَيْعَةً وعطشاً، فيقولون إنه ليس من حمامة إلاّ وهي تبكي عليه"[٥]. مالك، أيضاً، مات"ضيعة" بمعنى ما، وهذا ما يحزن متمماً. فالشاعر لا يهيّج أحزانَه صوتُ الحمام الحزين، وهو ليس في حاجة إلى ما يهيّجه وفي صدره "صدوع" من وجده على أخيه! بل يهيّج أحزانه كون الحمائم تبكي ذلك الفرح الذي مات منذ زمن بعيد، وهي لم ترَه، و لم تعرفه، بل وتدعوه أيضاً-

١ - بأوجد، بأشدّ وجداً، ١١٨.

٢ - المصدر نفسه، ١٠٣.

٣ - رقأت، ذهب دمعها وانقطع. والعرب تدعو بهذا الحرف، فتقول، لا رقأ الله دمعَكَ.

٤ - الهديل، ذكر الحمام، ويقال، صوت الحمام. احتزنت، افتعلت من الحزن. الصدوع، الشقوق.

٥ - اللسان، "هدل".

وينبغي أن نأخذ هذه اللفظة بالحسبان، فهو لم يقل "بكين" مثلاً- وكأنها تريد أن تبعثه من جديد! بينما يبكي أخاه مالكاً وحده، من غير مشاركة الناس الذي نسوه، وكأنه لم يكن بالأمس سيّداً فيهم. ويرجح هذا قوله في بداية القصيدة:

أَرِقْتُ ونَامَ الأَخْلِياءُ وهَاجَني مَعَ الليلِ هَمٌّ في الفُؤَادِ وَجِيعُ[1]
وَهَيَّجَ لِي حُزْناً تَذَكُّرُ مالِكٍ فَما نِمْتُ إلاّ والفُؤادُ مَرُوعُ[2]

ففهم "الأخلياء" في هذا السياق على أنهم "من لا همّ لهم" يذهب بنضارة قول الشاعر، ويقلل إلى حدّ كبير من معنى الحزن الذي يرمي إلى تصويره؛ لأنّ قصر النوم على الأخلياء يعني أنّ المهمومين جميعاً في حالة يقظة، وهم بذلك يتساوون مع الشاعر، في حين أنه يريد أن يبيّن تفرّده بالهمّ، وتفرّده بالأرق. الأخلياء، ها هنا، الناس جميعاً، حتى المهمومين منهم، لأنّ أيّ همّ لا يعدّ همّاً، من وجهة نظر متمم، إذا ما قيس بهمّه! الناس جميعاً أخلياء نيام، ومتمم وحده أرق حزين. هكذا يعيش متمم في غربة مرّة، ليس لغياب أخيه فحسب، بل لغياب النصير، أيضاً. لقد صدمه موت أخيه مرّة، ولكن الناس صدموه مرّات.

الجانب الفني

أول ما يلاحظ على قصائد رثاء متمم خلوّها من المقدمات، فلم يكن هذا الشاعر مشغولاً بالبناء الفني بقدر ما كان مشغولاً بالتعبير عن حزنه وآلامه، وكأنه كان يشعر أنّ الانصراف إلى الحديث عن أي موضوع، سوى حزنه، هو انصراف عن مالك نفسه. وهكذا كان يبدأ بالحديث عن حزنه وينتهي به، وبين البدء والختام يصور مالكاً، ويعيد تصويره، من غير أن يعرّج على أيّ موضوع آخر. ولا غرو في ذلك، وهو الذي وقف شعره الإسلامي كله على بكاء مالك، وقضى حياته الإسلامية كلّها في الحزن عليه.

لم يكن متمم في رثائه يسعى من أجل بناء لوحات شعريّة تعبّر عن كون الموت مصيراً يقينيّاً وحيداً لا مناص منه، و لم يكن مهموماً باستخلاص العبر في هذه المسألة، كما كان أسلافه يفعلون "ومن عادة

١ - الأخلياء، جمع خليّ، وهو الذي لا همّ له. وجيع، موجع، فعيل بمعنى مُفْعِل.

٢ - المروع، الفَزِع، مفعول من الرّوع.

القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة... "[١]. متمم لم يكن يتعزى عن أخيه -خلافاً لما يذهب إليه بعض دارسي الرثاء في صدر الإسلام[٢]- بل كان يجتهد في تصوير حجم الفاجعة التي ألّمت به، وبالمجتمع، بفقد مالك. كان "يصور الموقف العام برمته، ويعرض لمناقب المرثي، فيضع العلة من دوام بكائه عليه، ومشاركة الناس له في أحزانه. وهذا مذهب فني ركن إليه الرثاة قبله، لكن متمماً قدمه مفصلاً بصورة دقيقة وكثيرة تظهر براعة الشاعر من جهة، وتبرز شخصية أخيه من جهة أخرى"[٣]. كان يجتهد في أن يصوّر فقد مالك كارثة إنسانية، ويدأب من أجل لفت أنظار الناس إلى ذلك، من خلال تأكيد المكانة التي كان يشغلها مالك بصفته الرجل الوحيد الذي كان يمثّل تجسيداً لمنظومة القيم الاجتماعية العليا التي يتطلع إليها الناس، وبصفته المثل الأعلى الأخلاقي الذي يربط بينهم.

الصورة الأولى التي انشغل متمم برسمها هي صورة مالك، وهي صورة كبرى تتكون من مجموعة كبيرة من الصور الجزئية المتتالية في القصيدة الواحدة، أو الموزعة في مجموعة القصائد، والتي تدلّ كلّ واحدة منها على خصلة من خصاله التي تتجلّى عند الحاجة الشديدة إليها، تلك الحاجة التي تكشف عن انعدامها عند غير مالك. ومتمم بذلك يريد أن يعطي مالكاً ميزة التفرّد في تلك الصفات، أو بلوغ أعلى درجاتها التي لا يبلغها غيره ممن يتحلّون بها. وتلك الصور الجزئية صور حسيّة ومعنوية، تختلف خطوطها وألوانها، ولكنّ معانيها الأساسية تبقى واحدة. وهذا ما أدى إلى تكرار في المعاني، وإن اجتهد الشاعر في التغلب عليه من خلال التنويع في الألوان والظلال، ومن خلال ما كان يضفيه على تلك الصور من مشاعر وأحاسيس. والصفة التي يهتمّ بها متمم هي كرم مالك، وهو يعبّر عنها بأكثر من صورة؛ بالنازلين حول بيته ليقينهم بكرمه، وبالذين يتبعونه لإيمانهم بأنه مأمن من الجوع، وبالضيف الذي يحلّ به فيأمن الجوع والخوف[٤]. هي صور مختلفة تعبر عن معنى واحد، أو هو معنى واحد يتجلى بصور مختلفة.

١- العمدة، ٢/ ١٥٠.

٢- يقول مصطفى الشورى، "فالشاعر يظهر جلده وصبره على فقده لأخيه، ويعزي نفسه بما أصابت المنايا من الملوك والأقيال"!! انظر شعر الرثاء في صدر الإسلام،٥١.

٣ - الرثاء في الجاهلية وصدر الإسلام، ٢٢٩.

٤- المجموع، ١٠٣، ١٠٤.

فمتمم لم يكن يملّ من تكرار الحديث عن صفات مالك، و لم يكن دائماً يفصّل القول في كلٍّ منها، بل كان يوجز في بعض الأحيان حتى ليبدو قوله سرداً سريعاً لتلك الخصال، وكأنه كـــان يخشـــى أن تغرب لحظة الإبداع قبل أن ينتهي من ذكر ما يرغب في ذكره[١].

نجد إضافة إلى التكرار في المعاني تكراراً في الألفاظ، وهذا الأسلوب لا يعد جديداً؛ إذ نجد له نظائر في الشعر الجاهلي، وفي شعر بعض شعراء صدر الإسلام، كأبي ذؤيب الهذلي، ولكنه تجلّـــى بصـــورة أوضح وأنضج في شعر متمم، قبل أن تتحقق سماته الكاملة في أشعار الحب العفيف في العصر الأموي. وهذا التكرار في الألفاظ يرِد في أكثر من صورة في رثاء متمم، وبأكثر من طريقة؛ فقد يكرر اللفظ في أول الأبيات[٢]، وقد يكرر اللفظ في البيت الواحد[٣]. وقد يعمد إلى تكرار الألفاظ والجمـــل، فيســـتغني بذلك عن الصورة البلاغية في نقل أحاسيسه ومشاعره. وهذا ما نلاحظه بوضوح في قوله[٤]:

لَقَدْ لامَنِـــي عِنْـــدَ القُبُـــورِ علـــى البُكَـــا ... رَفِيقِـــي لِتَـــذْرافِ الـــدُّمُوعِ السَّـــوافِكِ[٥]
فَقَـــــالَ أَتَبْكِـــــي كُـــــلَّ قَبْـــــرٍ رأَيْتَـــــهُ ... لِقَبْـــرٍ ثَـــوَى بَـــيْنَ اللِّـــوَى والـــدَّكادِكِ[٦]
أَمِـــنْ أَجْـــلِ قَبْـــرٍ بـــالمَلا أَنـــتَ نـــائِحٌ ... علـــى كُـــلِّ قـــبرٍ أَوْ علـــى كُـــلِّ هالِـــكِ[٧]
فقلـــتُ لَـــهُ إنَّ الشَّـــجا يَبْعَـــثُ الشَّـــجا ... فَـــدَعْنِي، فهـــذا كلُّـــهُ قَبْـــرُ مالِـــكِ[٨]

فقد كرر لفظة "قبر" خمس مرّات في أربعة أبيات، تضاف إليها مرّة سادسة جاءت اللفظـــة فيهـــا بصيغة الجمع. كما كرّر الألفاظ الدالة على البكاء. و لم يكتفِ بذلك، بل كرر، أيضاً، تســـاؤل هـــذا الرفيق الذي يذكره. وإذا تأملنا في البيتين الثاني والثالث فسنجد أنّ أحدهما لا يكاد يختلف عن الآخر، وأنه كان بإمكان الشاعر أن يستغني عن أحد البيتين، لو لم يكن يريد أكثر من تفسير معنى اللوم الذي

١- المصدر نفسه، ١٣٢.

٢- المجموع ، ١٢٩.

٣- المصدر نفسه، ١٠٢.

٤- المصدر نفسه، ١٢٥.

٥- السوافك، جمع سافكة، من السّفك؛ وهو صبّ الدمع.

٦- اللوى والدكادك، مواضع.

٧- الملا، ما اتسع من الأرض. وقال البكري، هو موضع لبني أسد، وهناك قتل مالك بـــن نـــويرة(انظر معجـــم مـــا استعجم،١١١/٤).

٨- الشَّجا، الحزن. يبعث الشجا، يهيّجه ويثيره.

أشار إليه في البيت الأول! ويمكن أن نلاحظ أن الشطر الأول من البيت الثاني لا يختلف -من حيث المعنى المباشر- عن الشطر الثاني من البيت الثالث، وكذلك الشطر الثاني من البيت الثاني لا يختلف عن الشطر الأول من البيت الثالث! و لم يكن الشاعر يرغب في التطويل، أو يفعل ذلك عن غير قصد، بل كان يرغب في التعبير عن أمر ما، ولعله كان يعبّر عن تكرار الناس هذا اللوم، لعدم قدرتهم على فهم معاناته. ولذلك يأتي جوابه مقتضباً، بالقياس إلى لوم الرفيق، ولكنه واضح وحازم، ومعبّر عن اختلاف كبير في الإحساس بفقد مالك، وفي فهم معنى فقده.

أما الصورة الثانية التي اجتهد متمم في رسمها، فهي صورة الحزن على مالك. وهو يستعين على بنائها بأساليب مختلفة، وأدوات متنوعة، ولكنه لا يخرج في ذلك عمّا اختطّه أسلافه الجاهليون لمثل موقفه، فيتكئ، مثلهم، على الليل والحمام والإبل في التعبير عن شدّة حزنه، ويذكر ما أصابه بفقد مالك، ولكنه يختلف عن أسلافه في أنه لا يتّهم الدهر، ولا يعزّي نفسه بأنّ الموت مصير الأحياء جميعاً، بل ينصرف عن ذلك إلى التعبير عن طول بكائه وشدّة حزنه. وهو يفعل ذلك بلغة رقيقة واضحة، وأسلوب سلس بسيط، فتأتي أبياته تنساب بالسهولة نفسها التي تنساب بها دموعه[١].

وقبل أن نختتم الحديث عن الجانب الفني في شعر متمم ينبغي أن نسجّل احترازاً هاماً؛ هو أنّ الملاحظات التي قيّدناها لا تستغرق شعر متمم كلّه، بل تستغرق ما وصل إلينا من هذا الشعر. ويبدو أنه لا مناص من تكرار الحديث عن الضياع عند دراسة شعر الشعراء الذين عدت الأيام على دواوينهم، أو الذين لم يجمع القدماء أشعارهم في دواوين. وقد عمل أبو سعيد السكري ديوان متمم[٢]، ولكن هذا الديوان ما يزال في بطن الغيب! وليس بين أيدينا منه اليوم سوى ما ذكرته المصادر التي كتب لها البقاء، وهي تشير إلى أنها لا تروي من أشعاره سوى مختارات[٣].

خاتمة

أسلم متمم، وليس بين أيدينا من الروايات ما يشير، من قريب أو بعيد، إلى رقة في دينه، أو ضعف في إيمانه. ولكن ليس بين أيدينا من أشعاره ما ينهض دليلاً على قوة التزامه الإسلام. ومع ذلك فإن ما عرف عن متمم من تديّن دفع أحد الباحثين إلى الإصرار على تأثر متمم بـ"روح الإسلام" في رثائه،

١- المصدر نفسه، ١٣٦.

٢- الفهرست، ١٥٨.

٣ - جاء في الأشباه والنظائر(٢/٣٤٧)، "ومراثي متمم في مالك كثيرة، إلاّ أننا نورد ما نختار من بعضها" وجاء أيضاً، "ومراثي متمم في مالك كثيرة، وإنما أتينا منها باليسير اجتناباً للتطويل".

فقال:"ويستشعر المرء عمق التأثر العاطفي والفيض الشعوري كما يدرك قيمة المعاني التي ينهل معينها من روح الإسلام؛ كالعفة والنقاء والطهر في الأخلاق وعدم الغدر ورعاية ذمة الله في عهوده..."[١]!! في حين أبدى دارس آخر للرثاء في صدر الإسلام استغرابه من غياب الأثر الإسلامي في رثاء متمم، مع إيمانه بحسن إسلامه، فردّ ذلك إلى كون مالك مات مرتداً[٢]!!. وتجاهل دارس ثالث[٣] رثاء متمم، فأطلق حكماً عاماً بشأن تأثر الرثاء في صدر الإسلام بالدين الجديد فقال: "فلم نعد نسمع في رثاء الأموات إلاّ التعابير الإسلامية، وانتهت آثار الشرك في الرثاء الذي ألفناه في العصر الجاهلي، وصبغت المفاهيم الإسلامية صور الرثاء صبغة تكاد تكون عامة".

ولست أريد أن أحاور هؤلاء الباحثين جميعاً، فأُثبت أو أنفي، وأطيل الحديث بإقامة الحجج والأدلة، فليس ذلك من أهداف الدراسة، ولكنني أسرع إلى القول: لم تكن القيم التي ذكرها متمم من "روح الإسلام" -وإن كان الإسلام قد أقرّها، أو أقرّ معظمها ودعا إليه- فقد عرفها الشعراء الجاهليون في رثائهم وفي غير رثائهم! وكذلك من الإسراف الزعم بأنّ متمماً كان يعتقد بردّة أخيه! فليس في شعره ما ينهض دليلاً على ذلك، فضلاً عن أن الأخبار التاريخية تنفي مثل هذا الاحتمال نفياً قاطعاً!

ينبغي أن نتذكّر أنّ المناخ الذي أنشد فيه الشاعر لم يكن مناخاً إسلامياً قادراً على التأثير في الشعراء، ولاسيما أولئك الذين ظلّوا في مناطق بعيدة عن مركز الدولة. كما أنّ القصيدة الجاهلية ظلت -بسبب غياب قصيدة إسلامية نموذج، وشاعر إسلامي نموذج- المثل الأعلى المُحتذى لدى الشعراء المخضرمين؛ ولذلك لم يكن بوسع متمم إلاّ أن ينهج نهج أسلافه. كان عليه أن يواجه واقعاً جديداً بمعطيات فنّ قديم، وهكذا عاش كفرد مسلم، وأنشد كشاعر جاهلي.

مع ذلك كلّه، كنا نتوقع أن نقف على بعض آثار إسلامية تتعلق بما بعد الموت؛ كالإشارة إلى مثوى الفقيد، أو الدعوة له بالرّحمة والمغفرة، على الأقل! كما كنا نتوقع أن نجد اتهاماً لخالد بن الوليد، أو اعتراضاً على موقف السلطة منه. ولسنا نعرف ما إذا كان متمم قد قال شيئاً في ذلك. وخلوّ أشعاره التي وصلت إلينا منه لا يؤكد نفيه بما لا يدع مجالاً للشك؛ ذلك لأنّ تهمة الرّدّة التي أُلصقت بمالك لشرعنة قتله كانت دافعاً كافياً لإسقاط أشعار تتعلق بذلك. كما أنّ المناخ السياسي لم يكن يبيح لمتمم أن يتّهم، أو أن يعترض. وهكذا لم يكن أمام الشاعر إلاّ أن يعبّر عن اعتراضه على كلّ ما جرى

١- حسين جمعة، الرثاء في الجاهلية وصدر الإسلام، ١٤٢.

٢- شعر الرثاء والصراع السياسي، ٧٨، ولا ندري كيف اطمأن الباحث إلى الحكم بردّة مالك!!.

٣- محمود حسن أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي، ١١١.

ويجري، من خلال إصراره على تمسّكه "فنيّاً" بالجاهلية، وتعبيره من خلال ذلك عن عجز السلطة القائمة عن تحقيق القيم التي كان مالك يمثلها، فيصور أنه بموت مالك لم يبقَ لليتيم من يتكفّل به، وللضّعيف من ينصره، وللجائع من يطعمه، وللعاني من يخفّف عنه. وهكذا يرتقي بفقد مالك من حيث كونه فقْدَ رجل، إلى حيث كونه "كارثة"! وفي ذلك اتهام للسلطة من جهة، وكشف عن عجزها عن تعويض فقد مالك من جهة أخرى. أما ما ذهب إليه بعض الدارسين من أنه: "يبدو أنّ الأخوّة وما تمليه، وحبّه لأخيه، كانا وراء هذا الرثاء، بالإضافة إلى إحساسه الشديد بالعجز بعد فقد عائله ومعينه"[١]، أو "فلما أيقن بزوال وليّه ومعينه على الحياة ووجد نفسه وحيداً، فاضت عيناه بالدموع على فقده لأخيه، وعلى ما سيخبئه له القدر بعد أن فرق بينهما"[٢] فلا يعدو أن يكون تفسيراً سطحياً لا يكشف عن سبب انصراف متمم عن كلّ شيء إلاّ رثاء أخيه هذا الرثاء الحارّ الطافح بأحاسيس الغربة والقهر! ولو كان مثل هذا التفسير مقنعاً لما تميّز رثاء متمّم عن رثاء غيره ممن أُصيبوا بفقد أخٍ أو عزيز، بل لكان رثاء النساء الشاعرات أولى بأن يحتلّ هذه المرتبة الرفيعة التي احتلّها رثاء متمم، والتي عبّر عنها الحطيئة بقوله السابق عن حزن متمم: "والله ما بكى بكاءه عربي قطّ، ولا يبكيه".

المصادر والمراجع

١. أسد الغابة في معرفة الصحابة، للشيخ عز الدين أبي الحسن علي بن أبي كرم الشيباني المعروف بابن الأثير. دار إحياء التراث العربي، بيروت، طبعة حجرية، بلا تاريخ

٢. الأشباه والنظائر= حماسة الخالديين.

٣. الاشتقاق، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد (٢٢٣- ٣٢١) تحقيق وشرح عبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٤. الإصابة في تمييز الصحابة، أحمد بن علي بن حجر العسقلاني(٨٥٢) مطبعة السعادة، مصر، ط١، ١٣٢٨هـ. وطبعة مكتبة مصر، ط/ بلا، ١٩٧٧.

٥. الأعلام، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٩، ١٩٩٠.

٦. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني (٣٥٦) شرحة وكتب هوامشه الأستاذ عبد أ. على مهنا والأستاذ سمير

١- شعر الرثاء والصراع السياسي، ٧٨.

٢- شعر الرثاء في صدر الإسلام، ٥١.

جابر. دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٢.

٧. الأمالي(ومعه ذيل الأمالي والنوادر) لأبي علي القالي (إسماعيل بن القاسم البغدادي). دار الكتـــاب العـــربي، بيروت، بلا تاريخ.

٨. أنساب الأشراف، لأبي جعفر أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري. تحقيق محمود فردوس العظـــم. دار اليقظـــة العربية، دمشق، ١٩٩٧. (ومعه المستدرك على البلاذري)

٩. البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥) تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل، بـــيروت، ط٢، بـــلا تاريخ.

١٠. تاريخ الخميس في أحوال أنفس النفيس، للديار بكري، حسين بن محمد. مؤسسة شعبان للنشر والتوزيـــع، بيروت، طبعة حجرية، بلا تاريخ.

١١. تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري(٢٢٤- ٣١٠) تحقيق محمـــد أبـــو الفضل إبراهيم. مصر، ط٢، ١٩٦٧.

١٢. تاريخ مدينة دمشق، لابن عساكر(٤٩٩- ٥٧١) تحقيق علي شيري. دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٣. تاريخ اليعقوبي، وهو تاريخ أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح الكاتب العباســـي المعـــروف باليعقوبي. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

١٤. التذكرة الحمدونية، لابن حمدون محمد بن الحسن بن محمد بن علي(٤٩٥، ٤٦٢) تحقيق إحسان عباس. دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

١٥. التعازي والمراثي، للمبرّد، أبي العباس محمد بن يزيد. تحقيق محمد الـــديباجي. دار صـــادر، بـــيروت، ط٢، ١٩٩٢.

١٦. جمهرة أنساب العرب، لأبي محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي. دار المعـــارف، مصـــر، ط٣، ١٩٧١.

١٧. حروب الرّدّة، محمد أحمد باشميل. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع(لم يذكر اسم البلد)، ط١، ١٩٧٩.

١٨. حماسة الخالديين، أبو بكر محمد(٣٨٠) وأبو عثمان سعيد(٢٩١). تحقيق السيد محمد يوسف. مطبعة لجنـــة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط/بلا، ١٩٦٥.

١٩. الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون. مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٣٥٧.

٢٠. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي(١٠٣٠- ١٠٩٣) قدم لـــه ووضـــع هوامشه وفهارسه د. نبيل طريفي. دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٢١. ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري. تحقيق د. وليد عرفات. دار صادر، بيروت، ط/بلا، ١٩٧١. وتحقيق د.

سيد حنفي حسنين. دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٣.

٢٢. ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني. تحقيق صلاح الدين الهادي. دار المعارف، مصر، ١٩٧٧.

٢٣. الرثاء، د. شوقي ضيف. دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٩.

٢٤. الرثاء في الجاهلية والإسلام، د. حسين جمعة. دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩١.

٢٥. الرثاء في الشعر العربي، د. محمود حسن أبو ناجي. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط٢، ١٤٠٢ هـ.

٢٦. رسالة الصاهل والشاحج، لأبي العلاء المعري(٣٦٣- ٤٤٩). تحقيق د. عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ. دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤.

٢٧. سمط اللالي في شرح أمالي القالي وذيل الأمالي، لأبي عبيد البكري، عبد الله بن عبد العزيز. تحقيق عبد العزيز الميمني. دار الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

٢٨. السيرة النبوية، لأبي محمد عبد الملك بن هشام(٢١٨) قراءة وضبط وشرح د. نبيل طريفي. دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٢٩. شرح حماسة أبي تمام، للأعلم الشنتمري(يوسف بن سليمان بن عيس). تحقيق د. على المفضل حمّودان. دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق، ط١، ١٩٩٢.

٣٠. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تأليف الخطيب التبريزي "يحيى بن علي بن محمد بن بسطام الشيباني". وضع فهارسه العامة أحمد شمس الدين، كتب حواشيه غريد الشيخ. دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

٣١. شرح ديوان الحماسة، للمرزوقي(أحمد بن محمد بن الحسن). نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٣٢. شرح اختيارات المفضل، الخطيب التبريزي. تحقيق د. فخر الدين قباوة. دار الفكر المعاصر بدمشق، ودار الفكر المعاصر ببيروت، ط٣، ٢٠٠٢.

٣٣. شعراء الرِّدّة "أخبارهم وأشعارهم"، تأليف وتحقيق تماضر عبد القادر فياض. دار البشائر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

٣٤. شعر الرثاء في صدر الإسلام "دراسة موضوعية فنيّة"، د. مصطفى عبد الشافي الشورى. مكتبة لبنان "ناشرون" والشركة المصرية العالمية للنشر"لونجمان". ط١، ١٩٩٦.

٣٥. شعر الرثاء والصراع السياسي والمذهبي في صدر الإسلام، د. محمد أبو المجد علي.دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٤.

٣٦. الشعر والشعراء، لابن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم(٢١٣- ٢٧٦) تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. دار المعارف، مصر، ١٩٨٢.

٣٧. صفة جزيرة العرب للهمذاني، تحقيق محمد بن علي الأكوع، مركز الدراسات والبحوث اليمني بصنعاء، ودار الآداب ببيروت، ط٣، ١٩٨٣.

٣٨. طبقات فحول الشعراء، لابن سلام الجمحي(١٣٩- ٢٣١). قرأه وشرحه محمود محمد شاكر. مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤.

٣٩. العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي (أبي عمر أحمد بن محمد). حققه وشرحه وعرّف أعلامه د. محمد ألتونجي. دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦.

٤٠. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، للقيرواني (أبي علي الحسن بن رشيق الأزدي)، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.

٤١. فتوح البلدان، للبلاذري (أبي العباس أحمد بن يحيى بن جابر). حققه وشرحه عبد الله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع. مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٨٧.

٤٢. الفهرست، لابن النديم محمد بن إسحاق. دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨.

٤٣. في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط. مكتبة الشباب بالمنيرة، مصر، ١٩٩١.

٤٤. قلق الانتماء في همزية حسان بن ثابت الأنصاري "قراءة في توثيق النص القديم وتأويله"، مقال للدكتور فاروق إسليم، في مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية "سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية" المجلد ٢٩، العدد ٢، ٢٠٠٧.

٤٥. الكامل في التاريخ، لابن الأثير، عز الدين أبي الحسن علي بن أبي الكرم(٦٣٠). حققه واعتنى به د. عمر عبد السلام تدمري. دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

٤٦. الكامل في اللغة والأدب، للمبرّد، أبي العباس محمد بن يزيد. عارضه بأصوله وعلّق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاته. دار نهضة مصر، ط/بلا، تا/بلا.

٤٧. كتاب الرّدّة ونبذة من فتوح العراق، للواقدي، محمد بن عمر بن واقد. اعتنى بتهذيبه محمد حميد الله. المؤسسة العالمية للنشر، باريس، ط١، ١٩٨٩.

٤٨. كتاب الفتوح، لابن الأعثم الكوفي، أبي محمد أحمد بن أعثم. تحقيق علي شيري. دار الأضواء، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٤٩. كتاب الغزوات، لابن حبيش عبد الرحمن بن محمد(٥٠٤- ٥٨٤) تحقيق ونشر د. أحمد عنيم. القاهرة، ط٣، ١٩٨٣.

٥٠. لسان العرب، لابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم). دار صادر، بيروت، بلا تاريخ.

٥١. مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي، تأليف ابتسام مرهون الصفار. مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٨.

٥٢. مشكلة الإنسان، د. زكريا إبراهيم. دار مصر للطباعة، مصر، لم يذكر تاريخ الطبع.

٥٣. معجم البلدان، لأبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي(٦٢٦). دار صادر- دار بيروت، بيروت، ١٩٨٤.

٥٤. معجم الشعراء، للمرزباني(محمد بن عمران بن موسى) تحقيق د. فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.

٥٥. معجم مقاييس اللغة، لابن فارس(أحمد بن فارس بن زكريا). تحقيق وضبط عبد السلام هارون. طبعة اتحاد الكتاب العرب بدمشق، بلا تاريخ.

٥٦. نوادر المخطوطات. تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٥٧. الوحشيات(الحماسة الصغرى) لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، علق عليه وحققه عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وزاد في حواشيه محمود محمد شاكر. دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٨٧.

٥٨. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لابن خلكان، أحمد بن محمد. تحقيق إحسان عباس. دار صادر، بيروت، ط/بلا، تا/بلا.

أثر قصّة سليمان(ع) و ملكة سبأ في غزليّة ٢١٦ ديوان حافظ الشيرازي

الدكتور علي نظري*

الملخص

للقرآن الكريم أثر هامّ في غزليّات حافظ الشيرازي و قد تأثّر حافظ، بهذا الكتاب الكريم بشكل رمزيّ و تأويليّ يميل إلي الإبهام الفنيّ و الشعريّ أكثر من أن يدلّ علي الوضوح. يأخذ حافظ الشاعر، ألفاظاً و معانيَ قرآنيّة ثمّ يصوغ منها أسلوبا شعريّا خلابا له سلطة تأثيريّة قويّة. هناك يبدو، بين الغزليّة ٢١٦ في الديوان و قصة سليمان و ملكة سبأ في سورة النمل، تَلاؤم فنيّ و رمزيّ من حيث المفردات و المضامين بحيث اقتبس الشاعر، من القصّة القرآنيّة و الروايات التي جاءت في تفسير الآية الرابعة و الأربعين من سورة النمل في التفاسير لا سيما الكشّاف للزمخشري حول الجنّ و ملكة سبأ من كراهية الجنّ أن يتزوجها سليمان خوفا من إفضاء الملكة بأسرارهم الي سليمان و العيوب التي نموها الي الملكة من العيب في عقلها و ساقها و قدمها و كشفها عن ساقها واختبار عقلها بتنكير العرش و... من المضامين التي تؤيد هذا التلاؤم و الاشتراك أكثر فأكثر و قد اتّخذ حافظ الشيرازيّ، هذه القصّة القرآنية الخلابة، بناء وطيدا و مادّة غنيّة لأفكاره و غزليّته و أثري بها جماليّتها بحيث نري أنّه هدم بناء القصّة و أحدث منها و عليها بناء جديداً كما أنشد شعره في أساليّب أدبيّة بشكل رمزيّ يلقي الضوء علي كل مخاطب يتلقي منه معناه الخاصّ و يؤولّه تأويلا يختلف مع الآخراختلافا ما. مثلا انّ حافظا أخذ مادّة "نظر" من قصّة سليمان التي استعُملت في تراكيب: سَنَنظُرُ /فَانظُرْ/فَانظُرِی/فَنَاظِرَة/نَنظُر، فأحدث منها بناءا جديدا و تراكيب حديثة ذات إبهام جميل و رمزمثاليّ و هي" منظور خردمند" (المنظورة العاقلة) و "صاحب نظر" و "نظر كردن" (النظر) جاء بها في غزليّته بشكل رمزيّ لا ينتقل المخاطب إلي القصّة القرآنيّة إلّا بعد تأمّل عميق. و هذا الأسلوب الرمزيّ ممّا جعل شعره فتانا طيلة الزمن و خلابا علي مرّ الدهور.

كلمات مفتاحية: القرآن الكريم، سليمان(ع)، ملكة سبأ، حافظ الشيرازي

١- المقدمة

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة لورستان.

تاريخ الوصول: ٨٩/٨/٣٠ تاريخ القبول: ٨٩/١١/١٠

إنّ للقرآن الكريم في شعر حافظ الشيرازيّ و مفرداته و مضامينه و عواطفه وأفكاره و أساليبه الشعريّة، أثرعميق و مرموق بحيث ذهب بعض المفكرين و شارحي ديوان حافظ الشيرازيّ إلي أنّ هذا الديوان الصغير تفسير تأويليّ للقرآن. يعود تأثّر هذا الشاعر إلي معرفته بهذا الكتاب و تفاسيره لاسيما تفسيرالكشاف للزمخشري كما صرّح علي هذ الاتّصال أحد معاصريه و هو محمد كلندام في مقدمة ديوانه و يقول:«أمّا بواسطة دراسة حافظ للقرآن و ملازمته علي التقوي و الإحسان و البحث حول الكشّاف {للزمخشري} و المفتاح {للسّكاكي} ومطالعة المطالع و المصباح و...و البحث في دواوين العرب و... لم يهتمّ {حافظ} بجمع غزليّاته و تدوينها...»[١]

كما أنّ سماحة آيت الله خامنه اي أكد علي هذا التأثير و قال إنّ لحافظ ميزات اختصّ بها منها هذه اللغة الفاخرة التي تسنمّت ذروة اللغة الفارسيّة و منها هذه المعارف الحافظية التي يؤكد حافظ نفسه علي أنّه استفادها من النكات القرآنيّة...و ديوان حافظ مستفيد من القرآن[٢]. و أيضا يؤكد الدكتور محمد استعلامي و يقول: «إنّ حافظا، حافظ قرآن، وإنّه لم يحفظ القرآن فحسب بل إنّه يفهم معني الآيات فهما دقيقا و يعرف علاقات الآيات فيما بينها معرفة عميقة»[٣]. و الدكتور مجتبايي ايضا يصرّح عليّ بحفظ الشاعر، القرآن علي رواياته الأربع عشرة و يعتقد أنّه قلّما نجد غزليّة في ديوانه لم يقتبس شاعرها الشيرازيّ من القرآن أو لم يشر و لم يرمز إلي نكتة قرآنية[٤]. وقد ألحّ بهاء الدين خرمشاهي و هو من شرّاح ديوان حافظ، علي انّ هناك بين غزليّات هذا الشاعر الشيرازي و الآيات القرآنيّة تشابهات وسيعة و تلاؤمات كثيرة من حيث الأسلوب و المضامين و خاصّة بناء الغزليّات و تنوع الأبيات[٥] هذا الاتصال ضروريّ لأنّ حافظا يقول بصراحته إنّ وجوده كلّه من القرآن و حكومته و سلطنته و دعاء السحَر

صبح خيزيّ و سلامت طلبي چون حافظ   هر چه كردم همه از دولتِ قرآن كردم[٦]

قد تأثّر حافظ بالقرآن، بأساليب متعددة و مناهج فنيّة فتارة اقتبس اقتباسا صريحا و ضمّن عبارة من آية في شعره كما نشاهد في البيت التالي[١]:

١- *مقدمه جامع ديوان حافظ*، ص ٦١ و محمدغنيّ، *تاريخ عصر حافظ*، ص٢٨.
٢- آيت الله سيد علي خامنه اي، ١٣٦٧.
٣- محمد استعلامي، *حافظ به گفته حافظ: يك شناخت منطقي*،صص ٣٦-٣٧
٤- فتح الله مجتبايي، شرح شكن *زلف*، ص١٩.
٥- خرمشاهي، *حافظ، حافظه ماست*،ص٩٢-٩٣.
٦- *ديوان حافظ*، ص ٢٥٩.

چشم حافظ زير بام قصر آن حوري سرشت

شيوه جنـــات تـــجري تحتها الانـــهار داشت[۲]

(عيون حافظ تحت قصر حبيبته الجميلة و حوريّته العِين وهي تفيض من الدمع أُشبهت جنات تجري تحتها الانهار)

و تارة أخري يأخذ المفردات و المضامين و البنية الفكرية من القرآن و قصصه و يحوّلها و يتصرّف فيها كيف يشاء و يذيبها في نصّه و يدخلها في شعره و يشكل بها نصّا جديدا منسجما و غنيا مملوءا بالمعاني الحديثة و الدلالات الخاصّة بحيث لا يدلّ المخاطب علي الإقتباس الّا بعد رويّة و تفكر عميق و بعد إزالة القشور التي أخذها الشاعر رمزيا و فنيا و يستخدم المضامين القرآنية في غزليّته للتعبير عمّا يريد و لا يصرح بها الّا برمز وإيماء هذا الاستخدام الذي قد يسمّيه الادباء و النقاد المعاصرون بالتناصّ[۳] (intertextuality) كما نشاهد أنّ حافظا استخدم هذ الاسلوب فى غزليّة ۷۷ فى ديوانه والتى مطلعها:

بلبلى برگ گلى خوش رنگ در منقار داشت

واندر آن برگ و نوا خوش نالهاى زار داشت

(كان البلبل يحمل فى منقاره ورقة نضيرة من أوراق الورد و كان ينوح-رغم نعمته الطّيّبة-نواح البعـــد و الصد) [٤]

و قدأخذ مضامين الغزليّة هذه من الآيات ۸۲-۸۵ في سورة المائدة بشكل رمزىّ و فنىّ رائع[٥].

فتارة يستخدم الشاعر، المفردات و المضامين و يجعلها ذوات دلالات متعددة بحيث يحيل المخاطب و المتلّقي الي نصوص مختلفة و هذا الاسلوب اسلوب يسيطر علي أغلبية غزليات حافظ الشيرازي[٦] نشرت دراســـات هامّة و قيمة حول أثر القرآن الكريم في ديوان حافظ الشيرازي.

و في هذه الدراسات أشير الي بعض المفردات و المصطلحات و المعاني التي أخذها حافظ الشيرازي من القرآن الكريم بأشكال مختلفة و أساليب متعددة. بعضها أشار الي الآيات التي اقتبســـها حـــافظ و

۱- على نظرى، چشم داشت حافظ به كدام «جنّات تجرى من تحتها الأنهار»؟، ص۱۱۹-۱٤٤.

۲- ديوان حافظ، ص ۱۳۱-۱۳۲.

۳- التناص هو مجموع العلاقات القائمة بين نص أدبي ونصوص أخرى بحيث تتداخل النصوص وتذوب الحدود بينـــها، وتندمج لتشكل نصا جديدا متوحدا ومتكاملا، غنيا وحافلا بالمعاني والدلالات. و في الادب الكلاسيكي اشتهر الي حدَ ما بمثل: التضمين ... الاقتباس؛ الاحتذاء. راجع: عزالدين *المناصرة، التناص العنكبوتي*، صص ۹-۳۷. و شربل داغر، ۱۹۹۷: ۱۲۲-۱۲۹.

٤- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٤٤.

٥- أنظر على نظرى، چشم داشت حافظ به كدام «جنّات تجرى من تحتها الأنهار»؟، ص۱۱۹-۱٤٤.

٦- *تقي* پورنامداريان، *گمشده لب دريا: تأملي در معني و صورت شعر حافظ* ،ص ۱۳٥-۱۳٦.

درجها في شعره و بعض الدراسات و البحوث اهتمّ بالمفردات القرآنية في ديوانه و بعضها بحث عن المعاني القرآنية التي أثّرت في حافظ الشيرازي و أفكاره الراقية. و الجدير بالذكر ما تحدّث عنه هاشم جاويد في كتابه «حافظ جاويد» و أنّه قد كتب حول اثر بعض الآيات أو السور في غزلية خاصّة كما أنّه كتب حول اثر بعض الآيات من سورة النجم في الغزليّة التي مطلعها[١]:

بارها گفته ام و بار دگر مي گويم　　　كه من گمشده اين ره نه بخود مي پويم

الترجمة «لقد قلت مرارا و تكرارا... و إني أقولها مرة أخري... فاستمع إلي قولي حين أقول: إنني فقدتُ الوعي فلم أسلك هذه الطريق من تلقاء نفسي...!» [٢] أو بحث حول أثر بعض الآيات من سورة الحجر و الفرقان في الغزليّة التي مطلعها[٣]:

شد از بروج رياحين چو آسمان روشن　　　زمين به اختر ميمون و طالع مسعود

(اصبحت الأرض إثر بروج الرياحين كالسماء المضيئة بالكواكب الميمون و طالع السعد)

و الذي يجدر بنا ذكره هو انّ هذا الشاعر قد تحدّث حول أثر قصّة سليمان(ع) و ملكة سبأ في الغزلية التى مطلعها:

اي هدهد صبا به سبا مي فرستمت　　　بنگر كه از كجا به كجا مي فرستمت

(يا هدهد الصبا أني مرسلك إلي سبأ فتأمّل، من أين أنا أرسلك!؟) [٤]

بعد بحثنا عن الدراسات التي تحدّثت عن تأثير القرآن في غزليات حافظ، لم نجد دراسة حول أثر قصّة سليمان(ع) و ملكة سبأ في الغزليّة ٢١٦ من ديوان حافظ الشيرازي. و الذي نريد أن نتحدث عنه في هذه الورقة، هو أنّ حافظا الشيرازي، إتّخذ قصّة سليمان و ملكة سبأ القرآنيّة، نموذجا لشعره الرائع و صاغ منه غزليّة فنيّة و شعرية و مطلعها (آن يار كزو خانه ما جاي پري بود...) (ذلك الحبيب الذي كان منزلنا بوجوده مهبطا للجنّ...). أو بعبارة أدقّ هذه الغزليّة ترمز الي القصّة بشكل

١- هاشم جاويد، *حافظ جاويد*، ص ٣٥-٣٨.
٢- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي*، ص٣٦٩.
٣- هاشم جاويد، *حافظ جاويد*، ص ٣٩-٤٢.
٤- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٣٧.

إيحائيّ جميل يتلاءم معها و هذا لا يعني أنّ هذه الغزلية لا تدلّ علي معان أخري صرّح به شارحو ديوان هذا الشاعر بل يمكن أن تؤوَّل بدلالات أخري لأنّ هذا من أساليب حافظ الشعرية.

فأمّا المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو المنهج التحليلي–التوصيفي اذ يعتمد علي الآيات التي تحدثت عن قصّة سليمان في سورة النمل و التفاسير لاسيما تفسير *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل* للزمخشري و *الميزان في تفسير القرآن* للعلامة الطباطبايي و الغزليّة ٢١٦ في الديوان و الشروح المختلفة حول هذه الغزلية. و بعض المعاجم نحو *لسان العرب* و*موسوعة* علي اكبر دهخدا.

٢- الوجوه المشتركة

قبل أن نقارن بين الغزلية و القصّة القرآنيّة لابدّ أن نشير إلي بعض ملاحظات:

الملاحظة الأولي: يجدر بنا أن نتعرف علي الغزليّة في الأدب الفارسي. كما هو معروف عند الأدباء الايرانيين أنّ الغزل كان مضمونا شعريا ضمن القصيدة كالمدح و الرثاء و الوصف يعبّر به الشّاعر عن أيام شبابه الماضية و عن حبّه للنساء الجميلات ولكن تغير علي مرّ الأزمنة و أصبحت مقطوعة مستقلة عن القصيدة و قالبا من قوالب الشعر و سميت الغزليات أو الغزلية فكل غزلية تتراوح ابياتها بين سبعة أبيات الي أربعة عشربيتا يتّحد وزنها و قوافيها والبيت الأول مصرّع حتماً كالقصيدة[١] و يمكن أن تكون خمسة أبيات و قلّما تزيد علي تسعة عشر بيتا و تقلّ عن خمسة ابيات[٢].

الملاحظة الثانية: ينبغي لنا أن نذكر أنّ شرّاح الديوان يذهبون إلي أنّ حافظا الشيرازي أنشد هذه الغزليّة رثاء لولده و يتناسب اسلوبها و مضمونها و الفاظها مع الرثاء[٣] لكنّا كما أشرنا آنفا، نعتقد أنّ هذه الغزلية إضافة إلي هذا المعني الظاهري، تلائم مع قصّة سليمان و ملكة سبإ. و هذا من الاساليب الخلّابة التي يستخدمها حافظ في ديوانه. يأتي بالمفردات و المصطلحات التي لها معان ظاهرية و يريد بها معانيا مكنونة اخري و من ثَمَّ نري انّ للايهام في شعره مكانة مرموقة و هامة و كثيرا ما نري انّ حافظا يأخذ قصّة أو رواية أو معني و ينفخ فيها من روحه الشعرية الفتّانة و يجعلها في اسلوب شعري و فني له اثر خاصّ و بنيان بديع.

١- زين العابدين مؤتمن، *تحول شعر فارسی*، ص٥٢-٥٣.

٢- جلال الدين همايي، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ص١٢٤.

٣- راجع: بهاء الدين خرمشاهي، *حافظ نامه*، ص ١/ ٦٥٧ و ٢/٣١٤.

الملاحظة الثالثة: لترجمة الابيات و تعريبها اعتمدنا علي *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ترجمة الدكتور ابراهيم أمين الشورابي، مقدمة الدكتور طه حسين. لكن في ترجمة بعض الأبيات نصحّح بعض أخطاء المترجم حسب رأينا مهما أمكن.

الملاحظة الرابعة: تشتمل الغزلية علي عشرة أبيات و لكن تختلف بعض الاختلاف في بعض النسخ منها: "راز دل **ما**" (نسخة خانلري)، "**فتنه** دور قمري" (نسخة قدسي)، "آن **سرو** روان" (نسخة قدسي)[١] ولكن نحن نعتمد علي نسخة "غنيّ – قزوينيّ و نحلّل الابيات علي ماجاءت في هذه النسخة.

الملاحظة الخامسة: لسنا نعتقد أنّ الشخصيات و الضمائر و الصفات في الغزلية تطابق ما يعادلها في القصّة مئة بالمئة و هذا شيء لا يمكن و لا يراد لأنّ الشعر له ميزاته و أهدافه و أسلوبه لاسيما الغزلية بل نحن نعتقد أنّ هناك علامات، قرائن، ايحاءات، مشتركات و ملائمات تدلّنا علي انّ حافظا قد أخذ الموادّ اللغوية و البنية الفكرية و الرؤي الفنية من القصّة و جعلها اسلوبا و نموذجا و عَلَما لغزليته هذه و هذا ما لم يشر اليه أحد من الشراح في هذه الغزلية حسب معلوماتنا.

١-٢- ملكة سبأ بريئة من العيب عقلا و قدما

البيت الاوّل:

آن يــــار كز او خانه مـــا جاي پري بـــود
سر تا قدمش چون پري از عيب بري بود[٢]

الترجمة «ذلك الحبيب الذي كان منزلنا بوجوده مهبطا للملائكة {الجنّ} كان من قمة رأسه إلي أخمص قدمه، بريئا من العيوب كالملائكة»[٣] الملاحظة: ترجم المعرّب لفظة "پري" الي "الملائكة" ولكن لفظة "پري" تطلق علي الجنّ اكثر من اطلاقها علي الملائكة. جاء في موسوعة علي اكبر دهخدا (لغتنامه دهخدا) جنّ : بمعني "پري"و عادة تطلق علي نوع من الجنيات الجميلات المستورات و الفتّانات.[٤] و يقول بهاء الدين خرمشاهي من شارحي ديوان حافظ الشيرازي، لفظة "پري" بمعني الجنّ مطلقا و عادة تطلق علي الجميلات الحسناوات كما يصرح انّه قد جاء في كتاب برهان القاطع "پري"

---

١ - ديوان حافظ، تصحيح محمد قدسي، ص٣٤٢

٢ - *ديوان حافظ*، ص٢٠٣.

٣ - ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٢٤٦.

٤ - بهاء الدين خرمشاهي، *حافظ نامه*، ص ١/ ٦٥٧ و ٢/٧٦٥ و راجع: محمد رضا، برزگر خالقي، *شـــاخ نبـــات حافظ*، ص٥٣٣ و حسين بن محمد الراغب الاصفهاني، *المفردات في غريب القرآن*، صص٢٠٤-٢٠٥.

موجود لطيف و أكثر جمالا يفتن الإنسان بجماله من عالم غير مرئي و يستمر و يقول في الأدب الفارسي جاء بمعني الجنّ و الملائكة و يستشهد بأبيات لا مجال لنا ان نذكرها[١]. و في منجد الطلاب الجنّ يعادل "پري" و كما انّ هناك في بعض التفاسير الفارسية جاءت لفظة "پري" ترجمة للجنّ في آية «وَ حُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنّ وَ الْانسِ وَ الطَّيرْ فَهُمْ يُوزَعُونَ»(النمل: ١٧) جاء في تفسير سور آبادى و هو تفسير فارسي يتعلق بالقرن الخامس الهجري و قد عاش قبل حافظ الشيرازي «وَ حُشِرَ لِسُلَيْمانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَ الْإِنْسِ وَ الطَّيْرِ» و بينگيختند مر سليمان را لشكرهاى او را از "پريان" و ديوان و آدميان و مرغان فَهُمْ يُوزَعُونَ، اى:...»[٢] و كذلك تفسير *جلاء الأذهان و جلاء الأحزان* للقرن الثامن الذي يقارن عصر الشاعر«و گرد كرده شد براى سليمان لشكرهاى وى از **پريان** و آدميان و مرغان و...»[٣]هناك تفسير فارسي آخر للقرن السادس اي قبل الشاعر و هو تفسير كشف الاسراريطلق "لفظة پري و جمعها پريان" علي الجنّ «وَ حُشِرَ لِسُلَيْمانَ جُنُودُهُ بينگيختند... لشكرهاىِ مِنَ الْجِنِّ وَ الْإِنْسِ وَ الطَّيْرِ از **پريان** و مردان و مرغان فَهُمْ يُوزَعُونَ (١٧)»[٤] و نري بعض مترجمي القرآن الكريم ترجموا "الجنّ" ب " پري أو جمعه پريان" «و گردآورده شد براى سليمان سپاه‌هايش از **پرى** و آدمى و **...**»[٥] فأثبتنا علي أساس بعض النصوص و المعاجم و التفاسير الفارسية و الترجمات أنه يمكن لنا أن نطلق لفظة" پري في الغزلية علي الجنّ كما أنّها تطلق علي الملائكة أحيانا فهناك نري وجوها مشتركة متلائمة بين البيت و بين ما جاءت في قصّة سليمان(ع) و ملكة سبإ . و قدجاءت في التفاسير لاسيما تفسير الكشاف، الآراء و الروايات التالية: **الاولي**: أنّ ملكة سبإ كانت جنية من الامّ و انّ الجنّ كرهوا أن يتزوجها «و زعموا أنّ الجنّ كرهوا أن يتزوجها فتفضى إليه بأسرارهم، لأنّها كانت بنت جنية... و قيل: خافوا أن يولد له منها ولد تجتمع له فطنة الجن و الإنس، فيخرجون من ملك سليمان إلى ملك هو أشدّ و أفظع»[٦] و في تفسير مجمع البيان: «و ذلك أن أمها

---

١ - بهاء الدين خرمشاهي، *حافظ نامه*، ص ١/ ٦٥٧.

٢ - عتيق بن محمدسور آبادى، *تفسير سورآبادى*، ج١٧٦/٣.

٣ - حسين بن حسن جرجانى ابو المحاسن، *جلاء الأذهان و جلاء الأحزان*، ج١١/٧.

٤ - احمد بن ابى سعد رشيدالدين ميبدى ، *كشف الأسرار و عدة الأبرار*، ص ج١٨٧/٧.

٥ - راجع: سيد جلال الدين مجتبوى، *ترجمه قرآن كريم*، ص ٣٧٨ وسيد على نقي فيض الاسلام، *ترجمه و تفسير قرآن كريم*، ٧٥٤.

٦ - محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، ص ٣/ ٣٧٠.

كانت جنية»[1] **الثانية**: بما انّ الجنّ كرهوا ان يتزوجها أو خافوا فأساءوا الثناء عليها ليزهدوه فيها و انموا اليها العيوب في عقلها و رجلها «فقالوا له: إن في عقلها شيئا، و هي شعراء الساقين، و رجلها كحافر الحمار»[2] و في مجمع البيان «و قيل إن الجن و الشياطين خافت أن يتزوجها سليمان فلا ينفكون من تسخير سليمان و ذريته بعده لو تزوجها و ذلك أن أمها كانت جنية فأساءوا الثناء عليها ليزهّدوه فيها و قالوا إن في عقلها شيئا و إن رجلها كحافر الحمار»[3] **الثالثة**: إنّ سليمان اختبرعقلها بتنكير عرشها هل هي تعرفه أم لا و اختبر ساقيها عندما «قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَ كَشَفَتْ عَنْ ساقَيْها» و جاء في الكشاف «فقالوا له: إن في عقلها شيئا، و هي شعراء الساقين، و رجلها كحافر الحمار فاختبر عقلها بتنكير العرش، و اتخذ الصرح ليتعرف ساقها و رجلها، فكشفت عنهما فإذا هي أحسن الناس ساقا و قدما لا أنها شعراء، ثم صرف بصره و ناداه أَنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوارِيرَ»[4] و في مجمع البيان: «فلما امتحن ذلك وجدها على خلاف ما قيل»[5]

فالآن بعد أن أشرنا إلي القصّة و ما روي حول الآيات نري أنّ هناك صلة وثيقة بين البيت و ما جاءت في القصّة و أنّ الشاعر يرمز الي ملكة سبإ بلفظة" پري" و يؤكد أنّها كانت مبرأة عمّا تقول حولها الجنّ و تنمي إليها العيوب و يقول: انّ الحبيبة التي كان بيتنا بوجودها مهبطا للجنّ و الجميلات، كانت بريئة من العيوب التي انموا الي عقلها و ساقها ف"پري" في الغزلية تعادل الجنيةّ أي ملكة سبأ ترمز اليها و خانه (بيت، دار) يمكن ان يكون مجازا عن الصرح. و في المصرع الثاني تبرأ الجنية (پري) من العيوب التي نسبت اليها في عقلها و ساقها و رجلها وهي لبيبة عاقلة و يقول انّها مبرأة عن العيوب رأسا و قدما (سر بمعني رأس و پا بمعني قدم) و هذا يشبه عبارة الكشّاف عندما يقول: «فكشفت عنهما فإذا هي أحسن الناس ساقا و **قدما** لا أنّها شعراء»[6] و سر (رأس) يشير الي عقلها و هو مجاز عن سلامة عقلها. و كما نري انّ الشاعر في الشطر الثاني من البيت يؤكد علي انّ حبيبته كانت بريئة من العيوب من قمة رأسها إلي أخمص قدمها فهناك سؤال و هو لماذا يؤكد الشاعرعلى

١ - امين الدين ابو علي الفضل بن الحسن الطبرسي، مجمع *البيان في تفسير القرآن*، ص٣٥١/٧.
٢ - محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التتريل*، ص ٣٧٠/٣ .
٣ - امين الدين ابو علي الفضل بن الحسن الطبرسي، مجمع *البيان في تفسير القرآن*، ص٣٥١/٧.
٤ - محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التتريل*، ص ٣٧٠/٣ .
٥ - امين الدين ابو علي الفضل بن الحسن الطبرسي، مجمع *البيان في تفسير القرآن*، ص٣٥١/٧.
٦ - محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التتريل*، ص ٣٧٠/٣ .

برائة الحبيبة من العيوب؟ أليس يريد أن يدافع عنها أمام الافتراء ات التي تستهدفها والّا هل كان من الواجب علي الشاعر ان يؤكد علي براءتها من العيوب و يشير الي رأس الحبيبة و قدمها. و اللافت للنظر هو التلاؤم بين الصورة السائدة علي البيت... "سرتا پا قدمش"... (من قمة رآسها إلي أخمص قدمها) و القصة خاصّة ماجاءت في الكشاف «فكشفت عنهما فإذا هي أحسن الناس ساقا و**قدما»**

٢-٢- رحيل الملكة الي اليمن أو غمدان و استقرارهاعلي ملكها

البيت الثاني:

دل گفت فروكش كنم اين شهر به بويش بيچاره ندانست كه يارش سفري بود[١]

الترجمة «و لقد حدّثني قلبي بأنّه" سيهبط إلي هذه البلدة علي أمل لقائه" و لكنّه كان مسكينا ... لم يعلم أنّ حبيبه قد سافر و إرتحل **...!»** [٢] بعض الشرّاح يذهبون الي أنّ البيت يصرّح علي انّه يدلّ علي موت حبيب و يعتقدون "سفري"، مجاز في معني مُردني "اي الذي مات. لكن باعتقادي انّ "سفر" في البيت الثاني أُستعمل في معناه الحقيقي اي الارتحال و السفر من مكان الي آخر. كما انّ "رشك" اي الغبطة في البيت التاسع يؤيد ما نذهب اليه لأنّ العاشق لا يغتبط بموت المعشوق و الحبيب بل يغتبط بحضوره عند شخص آخر كما يرمز إلي هذ المعني في البيت التاسع «خود را بكش اي بلبل از اين رشك كه گل را...(فاقتل نفسك غيرة أيها البلبل ..! و أكثر من نواحك و أنينك **...)»** فبناء علي هذا في البيت نوع من الحبّ و الأمل للقاء الحبيب و الأسف علي هجران الحبيب و ارتحاله و في القصّة أيضا، علي ماحكيت في التفاسير، أشارة إلي حبّ سليمان و استنكاحه اياها و رحيلها إلي اليمن أو إلي غمدان. جاء في الكشاف: «واستنكحها سليمان عليه السلام وأحبّها وأقرّها على ملكها وأمر الجنّ فبنوا لها سيلحين وغمدان، وكان يزورها في الشهر مرة فيقيم عندها ثلاثة أيام، و ولدت له. وقيل: بل زوجها ذا تبع ملك همدان، وسلّطه على اليمن، وأمر زوبعة أمير جن اليمن أن يطيعه، فبنى له المصانع ، و لم يزل أميرا حتى مات سليمان»[٣].

١- *ديوان حافظ*، ص٢٠٣.

٢- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٢٤٦.

٣- محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ص ٣٧٠/٣*. و راجع: احمد بن ابى سعد رشيدالدين ميبدى ، كشف *الأسرار و عدة الأبرار*،ص ج٧/٢٢٦.

و هكذا جاء في تفسير مجمع البيان «و اختُلف في أمرها بعد ذلك فقيل إنه تزوجها سليمان و أقرها على ملكها و قيل إنه زوجها من ملك يقال له تُبَّع و ردّها إلى أرضها و أمر زوبعة أمير الجن باليمن أن يعمل له و يطيع فصنع له المصانع باليمن»[١]. و هناك تحليل آخر يساعدنا أن نفسّر به لفظة "بويش" (ريحها الطيبة) و هو ما جاء في تفسير الكشاف و بعض التفاسير الأخري «و قيل: هي السبب في اتخاذ النورة: أمر بها الشياطين فاتخذوها»[٢]. و في مجمع البيان: «و قيل أنه ذكر له أن على رجليها شعرا فلما كشفته بان الشعر فساءه ذلك فاستشار الجن في ذلك فعملوا الحمامات و طبخوا له النورة و الزرنيخ و كان أول ما صنعت النورة...»[٣]. النورة كما جاء ت في لسان العرب بمعنى الزهر«و النَّوْرُ و النَّوْرَةُ، جميعاً: الزَّهْر، و قيل: النَّوْرُ الأَبيض و الزهر الأَصفر»[٤]. و للنورة كما هو معروف ريح طيبة عادة، فهل يرمز حافظ الشيرازي إلي النورة و الزهر و ريحها الطيبة التي صنعوها لملكة سبإ ؟!

٣-٢- الإفضاء بالسرّ

البيت الثالث:

تنها نه ز راز دل من پرده برافتاد تا بود فلك شيوه او پرده دري بود[٥]

الترجمة:«و لست وحدي الذي ارتفعت الحجب عن أسرار قلبه فمنذ الأزل و عادة الفلك تمزيق الستر و الحجب...!!»[٦] في هذا البيت إفضاء الحبيب بالسرّ كما انّ في القصة إفضاء بالأسرار:

الف) ارتفاع الحجب عن حبّ سليمان للملكة و هو حبّه إياها كما جاء في الكشاف أنّ سليمان لّما رأها أحبّها «واتخذ الصرح ليتعرف ساقها ورجلها ، فكشفت عنهما فإذا هي أحسن الناس ساقا وقدما... واستنكحها سليمان عليه السلام وأحبها».

١- امين الدين ابو علي الفضل بن الحسن الطبرسي، مجمع *البيان في تفسير القرآن*، ص٧/٣٥١.
٢- محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، ص ٣/ ٣٧٠ .
٣- امين الدين ابو علي الفضل بن الحسن الطبرسي، مجمع *البيان في تفسير القرآن*، ص٧/٣٥١.
٤- محمد بن منظور، *لسان العرب*، ج٥/ ٢٤٣.
٥- *ديوان حافظ*، ص٢٠٣.
٦- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٢٤٦.

ب) إفضاء أسرار الجنّ «وزعموا أنّ الجن كرهوا أن يتزوجها فتفضى إليه بأسرارهم، لأنها كانت بنت جنية»[١] و لّما افتري الجنّ علي الملكة كذبا و وشوا بها لسليمان أنّ في رجلها عيب و هي كحافر الحمار و هي شعراء الساقين و في عقلها شيء اي عيب و سفاهة واختبرها عقلها بتنكير العرش، و اتخذ الصرح ليتعرف ساقها و رجلها، فكشفت عنهما فإذا هي أحسن الناس ساقا و قدما لا أنها شعراء و... كلّ هذه الأمور تعبّر عن الافضاء بالاسرار فكشفت عن افتراءات الجنّ و كشفت سلامة الملكة عقلا و ساقا و قدما. و هذا نوع من التأويل في هذا البيت يمكن ان نفهمه و قد عبّر عنه حافظ الشيرازي بشكل رمزي و فني و ماأجمل تعبيره عندما يقول« تنها نه ز راز دل من پرده برافتاد(ولست وحدي الذي ارتفعت الحجب عن أسرار قلبه فمنذ الأزل و عادة الفلك تمزيق الستر و الحجب...!!)

٤-٢- ملكة سبإ، ناظرة لبيبة و منظورة إليها

البيت الرابع:

منظور خردمند من آن ماه كه او را   با حسن ادب شيوه صاحب نظري بود[٢]

الترجمة: «و كان ذلك القمر موضعا لرجائي و معقدا لآمالي لأنّه كان يمتاز بحسن الأدب، كما كان مبرزا في أساليب أصحاب النظر»[٣] في ترجمة البيت أخطاء متعددة لا مجال لنا لنقده و لكن نحلّل البيت لنُري العلاقة الوثيقة بين البيت و ألآيات فنشير إلي نكات ما: **الأولي**: "منظور" في البيت يعني الحبيب، المعشوق و المقصود[٤] و الاسم المفعول من نظر أي الذي يُنظَر إليه لكن يبدو بين هذه الكلمة و قصّة سليمان و ملكة سبإ علاقة وثيقة ألا تري انّ مادة" نظر" جاءت خمس مرّات في الآيات التالية في قصة سليمان:«قالَ **سَنَنْظُرُ** أَ صَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكاذِبينَ **(٢٧)** اذْهَبْ بِكِتابي... **فَانْظُرْ** ما ذا

١- محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، ص ٣/٣٧٠. و. *راجع:* امين الدين ابو علي الفضل بن الحسن الطبرسي، *مجمع البيان في تفسير القرآن*، ص٧/٣٨٨.

٢- *ديوان حافظ*، ص٢٠٣.

٣- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٢٤٦.

٤- حسينعلي هروي، *شرح غزلهاي حافظ*، ص٩٨٠ و راجع: محمد رضا برزگر خالقي، *شاخ نبات حافظ*، ص ٥٣٣.

يَرْجِعُونَ (٢٨) قالُوا نَحْنُ أُولُوا قُوَّةٍ...وَ الْأَمْرُ إِلَيْكِ **فَانْظُري** ما ذا تَأْمُرينَ ...وَ إِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ **فَناظِرَةٌ** بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ (٣٥) قالَ نَكِّرُوا لَها عَرْشَها **نَنْظُرْ** أَتَهْتَدي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذينَ لا يَهْتَدُونَ (٤١) فملكة سبإ -علي ما جاء في الآيات-تارة منظور إليها أي ينظر سليمان إليها و إلي أمرها و اهتدائها :« قالَ نَكِّرُوا لَها عَرْشَها **نَنْظُرْ** أَ تَهْتَدي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذينَ لا يَهْتَدُونَ»(٤١) و تارة أخري هي ناظرة« وَ إِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَناظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ »(٣٥) وحافظ الشيرازي أخذ المفردات و المضامين و البنية الفكرية و اللغوية و صاغ منها، تركيبا شعريا جديدا و عبّر عنها ب" منظور خردمند و جمعت كلتي الصيغ الصرفية(منظورة إليها و ناظرة) في بيت واحد بشكل فني رمزي رائع يعجب المخاطب و المتلّقي بحيث يردّ ظاهره المخاطبَ إلي معناه الظاهري و لكن بعد روية و تعمّق ينتقل إلي أنّ الشاعر يريد أن يدافع عن شخص أُتّهِمَ بعيب في عقله و رأيه لهذا يعطي الشاعر" المنظور" صفة العقل و يؤكد أنّه "خردمند أي عاقل فليس في عقله شيء كما افتري الجنّ علي ملكة سبإ كذبا و قالوا في عقلها شيء. و الصفة العاقلة (خردمند) في البيت من الممكن أن تشير إلي أنّها كانت تستشير ملأها في الامور و تنظر بدقّة و تتبع عقلها و لا تتبع هواها و علي هذا «قالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوها وَ جَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِها أَذِلَّةً وَ كَذلِكَ يَفْعَلُونَ »(٣٤) فالحبيب- هنا ملكة سبأ- كانت تمتاز بحسن الأدب، كما كانت نموذجا حسنا في أساليب أصحاب النظر و عبّر عنه الشاعر بأحسن تعبير و وصف الحبيبة ب "صاحب نظري إنّ الحبيبة ذات رأي و نظر في الامور و صاحبة تفكر عميق و حزم وسيع. **النكتة الثانية**: انّ حافظا الشيرازي استخدم كلمة"نظر"، مع سليمان في أبيات أخري منها:

نظر كردن به درويشان منافي برزگي نيست
سليمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش[1]

الترجمة: «و نظرك بالعطف إلي الدراويش المساكين... لايتنافي مع عظمتك فإنّ "سليمان" مع عظمته و أبهته ...كان ينظر بعطف إلي النملة الصغيرة!!»[2] و هنا نري انّه استعمل مادة " نظر" مرّتين في بيت واحد: نظر كردن و نظرها.و يبدو أنّ لحافظ الشيرازيّ، نظر قرآني لمادة نظر عندما يتّصف بها سليمان لأنّ الشاعر قد حفظ القرآن و فهمه فهما عميقا و له معرفة وسيعة بهذا الكتاب العظيم و هو ايضا شاعر لطيف بارع يختار المفردات و المضامين الخاصّة و يجتنيها هادفا و يصوغ منها تراكيب

١- *ديوان حافظ*، ص٢٣٥.

٢- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٢٧٩.

شعرية و غيربعيد انه انتخب مادة " نظر" من سورة النمل و أدمجها في شعره و نفخ فيها روحا شعرية لها جماليتها الممتازة و مكانتها المرموقة

٥-٢- ملكة سبأ تطمح إلي قوم تملكهم

البيتان الخامس و السادس:

از چنـــگ منش اختر بدمهر بـــه دربرد
آري چـــه كـــنم دولت دور قمري بـــود
عذري بنه اي دل كه تو درويشي و او را
در مملكت حـــسن ســـر تـــاجوري بود[١]

ايها الفؤاد تقبل عذري فإنّي معذور لأنظر فقير مسكين و الحبيب المعشوق، يريد المَلكية و تاجها في مملكة الحسن و الجمال و انّها تريد ان تسافر و تهاجر إلي ارض تملك فيها الناس. فعبارة «...سر تاجوري بود» فيها إيهام التناسب: للحبيب رأس متوج اي هو ملك متوج الرأس كما نري في ترجمة الشورابي و لكن المعني الثاني هو انّ الحبيب (ملكة سبأ هنا) يُفضّل أن تكون ملكة لليمن أو مكان آخر و تهدف إليها و كلا المعنيين يناسب ما اشرنا إليه.أي انّها ملكة في رأسها تاج أو انّها تطمح ان تكون ملكة لليمن و لا تريد ان تبقي عند سليمان. الروح السائد علي البيتين هو أنّ الشاعر يشير إلي أنّه فاتته الحبيبة و أضاعها و فقدها و ينسب الفوت و الفقدان إلي الدهر و إلي الزمن و الفلك و يشير ايضا إلي أنّه فقد الحبيبة بالسرعة أي فما لبث الّا وقد فقدها. و هذا المفهوم يلائم بقصّة سليمان و حبّه لملكة سبإ و هجرة الملكة و عدم بقائها عنده و ذهابها إلي اليمن. أوَليس يذكرنا التفاسير لاسيما تفسير الكشاف أنّ بلقيس لم تبق عند سليمان الّا أياما قليلة أوليس يدلّ البيت ايضا علي أنّ الحبيب أو الحبيبة لم يبق عند الشاعر أو العاشق الّا أياما قليلة و قد انتزعها الفلك و الدهر من يده و تملكه و إن كان كذلك فلنا أن نذهب إلي أنّ هناك بين النصين(القصّة القرآنية و ابيات الغزليّة) تلاؤم لاينكر و تناصّ يعجب و تداخل له جماليته الفني. البيت بعده "عذري بنه اي دل.../ در مملكت حسن سر تاجوري بود" (فالتمس لي عذراً ... يا قلبي ...! فانّما أنت درويش فقير و أما هو فمَلِك متوج الرأس في مملكۀ الحسن ...) يؤكد هذا التلاؤم لانّ البيت يدلّنا علي أنّ الحبيب يطمح إلي التاج و الحكومة و الملكية و بقائه عند الشاعر يمنع هذا الطموح و الآمل و كذلك القصّة تذكرنا و تروي لنا أنّ ملكة سبإ

١- *ديوان حافظ*، ص٢٠٣.

لم تقبل طلب سليمان لنكاحها و الزواج معها لأنّها كانت ملكة سبإ و علي رغم اسلامها تريد أن تبقي ملكة و علي هذا تروي لنا القصّة أنّ سليمان«و أقرّها علي ملكها.. و قيل: بل زوجها ذا تبع ملك همدان، و سلطه على اليمن»[١]

٦-٢- الأيام السعيدة عند الصرح الممرّد

البيتان السابع و الثامن:

اوقات خوش آن بود كه با دوست به سر رفت
باقي همه بي حاصلي و بي خبري بود
خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرين
افسوس كه آن گنج روان رهگذري بود[٢]

ترجمة البيتين: «و كانت سعيدةً حقاً، هذه الأوقات التي قضتها مع الحبيب ...و أما ما عداها فكانت جميعها بغير فائدةٌ و لا نفع ..!! و كانت جميلة حقاً، حافة النهر و ما نما عليها من ورد و خضرةٌ و نسرين و لكن يا أسفا ..! كان هذا" الكتر المتنقل "، "عابراً للسبيل"..!!»٣ و إن كانت دلالة البيتين و التلاؤم بينهما و القصّة ليست واضحة و وثيقة مثلما كانت في الابيات السابقة و لكن الجوّ السائد في البيتين يتلاءم مع الروح الذي يغلب علي الغزلية و هو ذكر الأيام الماضية و الذكريات الطيبة العذبة و يغلب عليهما صبغة الغزلية اكثر من أن يدلّا المخاطب علي القصّة و هذه الصبغة تسيطر علي الغزلية كقالب شعري في الادب الفارسي كما غلب علي الغزل كمضمون من المضامين الشعرية و نوع من الانواع الادبية و هو ذكر الشباب و التشبيب و النسيب و حديث النساء الجميلات و وصفهنّ. كما نشاهد انّ البيتين ينقلان المخاطب إلي أيام شبابه و أيام سعادته التي مضت مع الحبيبة حافلة بالسرور و الفرح و الراحة و الغناء و الترف لم يدخلها حزن و لا خوف الأيام التي كانت طيبة عذبة و كما انّ في البيتين حسرة علي تلك الأيام التي مرّت مرّ السحاب و لن تعود. و علي هذا يمكننا أن نذهب إلي أنّ البيتين يشيران إلي الأيام السعيدة التي كانت ملكة سبأ عند سليمان و التي مرّت بسرعة و لم يبق منها الّا ذكرى. وعبارة"خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرين" (و كانت جميلة حقاً، حافة النهر و ما نما عليها من ورد و خضرةٌ و نسرين و لكن يا أسفا ..! كان هذا "الكتر المتنقل"، "عابراً للسبيل"..!!»)،

١ - محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التتريل*، ص ٣٧٠/٣ .

٢ - *ديوان حافظ*، ص٢٠٣.

٣- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٢٤٦.

تصوّر لنا الصرح الممرد من قوارير الذي حسبته ملكة سبأ، لجّة ...«قيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَ كَشَفَتْ عَنْ ساقَيْها قالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَواريرَ قالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسي وَ أَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعالَمينَ (٤٤)» و بين الصرح الممرد من قوارير و " گنج روان رهگذري" ملائمة لطيفة لأنّ "گنج روان رهگذري" يعني عابرا للسبيل كما نشاهد في ترجمة الشورابي للبيت و يعني معبرا للسبيل ايضا و يمكننا ان نترجم " گنج روان" إلي الكتر الجاري أو الساري و يناسب مع اللجّة علي مارأها و حسبتها ملكة سبأ بعبارة أخري انّ الشاعر في البيت يتحسّر علي شيء قد فاته و كان ذالك الشيء للشاعر كترا و لكن هذا الكتر لم يكن كترا ثابتا يبقي بل كان شيئا يفني و يمرّ و يذهب و لايقدر عليه و لايحصل عليه. فانظر إلي هذه العبارات في البيتين " و كانت سعيدۀ حقاً، هذه الأوقات التي قضيتها مع الحبيب ...و أما ما عداها فكانت جميعها بغير فائدۀ و لا نفع ..!! و كانت جميلۀ حقاً، حافة النهر و ما نما عليها من ورد و خضرۀ و نسرين و لكن يا أسفا ..! كان هذا" الكتر المتنقل "، "عابراً للسبيل" الايذكرنا صورة الصرح الممرد الذي صُوِّر علي نحو نهر و لجّة تجري فيه المياه و يتجلي فيه النبات و الخضروات و الورود بحيث حسبته الملكة لجّة و كشفت عن ساقيها. لاننسي أنّ حافظا الشيرازي ليس شاعرا فحسب بل هو شاعربارع و فنّان ماهر يريد أن يجعل شعره ذا معان متعددة و يريد أن يفسّره المخاطب كيف يشاء و يتلّقي منه ما يميل إليه فيأخذ قصّة أجمل من أحسن القصص و يدمجها في نصّه و يحسّن بها شعره و يصوغ منها معانيا قيمة و يثري بها كلامه و يجعل به غزليته خالدة باقية يفهمها الاجيال المتعددة و يذوقها و يفهمها الآخرون كما يفهمها الأولون و يأخذ منها كلّ جيل حظّه و نصيبه و هذا الشاعر هو حافظ الشيرازي الذي تسنّم ذروة الادب الفارسي و بلغ قمّته بغزلياته فإنّ ما شرحناه في الابيات السابقة من القرائن و الامارت و العلامات و الملائمات المشتركة بين القصّة و الغزلية يساعدنا فهم التلاؤم بين النصّين و المقارنة بينهما. و كذلك من الممكن ان نذهب إلي أنّ عبارة "باقي همه بي‌حاصلي و بي‌خبري بود"(و أما ما عداها فكانت جميعها بغير فائدۀ و لا جدوي و لا ثمرة و مضت الأيام غيرها في اللاخبرية و عدم الإحاطة بالأخبار) ترمز و توميء إلي قول الهدهد و عدم الإحاطة الذي نسبه إلي سليمان (ع) إشارة لطيفة دقيقة «فَمَكَثَ غَيْرَ بَعيدٍ فَقالَ أَحَطْتُ بما لَمْ تُحِطْ بِهِ وَ جِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقينٍ (النمل:٢٢)» و كذلك إلي "بِنَبَإٍ يَقينٍ" أو إلي آية «قَالَ الَّذِى عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ» (النمل: ٤٠) و هو ما قاله آصف بن برخيا وزير سليمان[1] و في ختام هذه الفقرة لست أزعم أنّ معني البيت يحذو حذو القصّة في الآية

١- محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التتريل*، ص ٣/٣٦٧. و سيد محمد حسين الطباطبائي، *الميزان في*

التي أشرت بل اعتقد هناك بين النصّين(القصّة القرآنية و الغزلية) الفاظ مشتركة لكن يتغير معناها في النصين فالقصّة القرآنية تحدّث لنا عن النبإاليقين، إحاطة بالأمور و عدم الاحاطة، العلم من الكتاب و... هذه الصّورة توجد بشكل آخر في الغزلية عندما ينشدنا الشاعر «... باقي همه بيحاصلي و بيخبري بود» يعنى ماعدا ألأيام السعيدة التي مضت مع الحبيبة لاجدوي فيه و قد مضت الأيام في الجهل عن الأخبار و الأنباء و مرّت دون أن ينبئنا أحد و دون أن يأتينا شخص بخبر و لا بنبإ.

٧-٢- نسيم الصبا و الريح المسخَّرة

البيتان التاسع و العاشر:

خودرا بكش اي بلبل ازاين رشك كه گل را با باد صبا وقت سحر جلوه گري بود
هر گنج سعادت كــه خدا داد بــه حــافظ از يمن دعاي شب و ورد سحري بود[١]

الترجمة: «فاقتل نفسك غيرة أيها البلبل..! و أكثر من نواحك و أنينك فقد اكتمل بهاء الورد في وقت السحر عند ما داعبه نسيم الصبا...!! و أما كنوز السعادة التي وهبها الله ل" حافظ"، فإنّها جميعها ناتجة من يمن دعواته أثناء الليل و من ترديده لأوراده في وقت السحر !!»[٢] الصَّبا كما جاءت في المعاجم هي ريح تهبّ من موضع مطلع الشمس« الصَّبا: ريحٌ معروفة تُقابل الدَّبُور. الصحاح: الصَّبا ريحٌ و مَهَبُّها المُسْتَوِي أَن تَهُبَّ من موضع مطلع الشمس إِذا اسْتَوى الليلُ و النهارُ و نَيِّحتُها الدَّبُور. المحكم: و الصَّبا رِيحٌ تَسْتَقبلُ البيتَ، قيل: لأَنَّها تَحِنُّ إِلى البيت. و قال ابن الأَعرابي: مَهَبُّ الصَّبا من مطْلَع الثُّرَيَّا إِلى بنات نَعْش...» [٣] ل"الصبا و نسيمها و عطرها و ريحها " مكانة هامّة في ديوان حافظ الشيرازي و كثيرا من غزليات ديوانه تبتدأ بالصبا و خطابها[٤] و قد أستعملت هذه الكلمة في ديوانه أكثر من مأة مرّة وهذا الاستعمال يرينا مكانتها عند حافظ. و ما يلفت نظرنا مقارنة الصبا و السبا(سبإ) و الهدهد و سليمان في بعض الغزليات فإليك نماذج:

تفسير القرآن، ج١٥/٣٦ و امين الدين ابو علي الفضل بن الحسن الطبرسي، *مجمع البيان في تفسير القرآن*، ص ٧/ ٣٤٩)

١- *ديوان حافظ*، ص٢٠٣.

٢- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٢٤٧.

٣- محمد بن منظور، *لسان العرب*، ج١٤/ ٤٥

٤- بهاء الدين خرمشاهي، *حافظ نامه*، صص ١/١١٨-١١٩.

صبا به خوش خبري هدهد سليمان است

كـــه مـــژده طرب از گلشن سبـــا آورد[١]

(وهبّت نسمات الصبا و قد طاب صنيعها، و كأنها هدهد سليمان الذي أحضر بشري الطرب من روضة سبإ) [٢]

مژده اي دل كه دگر بار باد صبا باز آمد

هدهد خوش خبـــر از طرف سبا باز آمد[٣]

(لك البشري، ياقلبي، فقدعادت ثانية ريح الصبا وقد رجع الهدهد السعيد بالأنباء السعيدة من سبإ)[٤]

اي هدهد صبا بـــه سبا مي فـــرستمت

بنگر كه از كجا به كجا مي فرستمت[٥]

(يا هدهد الصبا أنّي مرسلك إلي سبإ فتأمل، من أين أنا أرسلك!؟) [٦]

لهاشم جاويد بحث مبسوط حول الغزلية «اي هدهد صبا...» وهو يرينا في كتابه "حافظ جاويد"، التلاؤم بين هذه الغزلية و قصّة سليمان و له آراء قيمة و مباحث هامّة[٧] فكما لاحظنا تكون بين الصبا و قصّة سليمان صلة وثيقة و حافظ يعرف القصّة و يستعمل مصطلحاتها و شخصيتها في غزليتها فلايبعد عن ان يرمز" باد صبا"(نسيم الصبا) إلي الريح التي كانت مسخَّرة لسليمان«وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ» (الأنبياء:٨١) «وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنَ الْجِنِّ مَن يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَن يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ» (سبإ: ١٢) «فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاء حَيْثُ أَصَابَ»(ص:٣٦) كما انّ "وقت سحر"، في البيت يلائم مع "غدوّها" في الآية. و "الصبا" جاءت في الابيات الاخري منها:

١- *ديوان حافظ*، ص١٦٦.

٢- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص١٥٢.

٣- *ديوان حافظ*، ص١٨٢.

٤- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص١٥٩.

٥- *ديوان حافظ*، ص١٣٨.

٦- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٣٧.

٧- هاشم جاويد، *حافظ جاويد*،٢١-٣٠

هرصبح و شام قافله اي از دعاي خير

در صحبت شمال و صبا مي فرستمت

(و أبعث إليك كلّ صباح و مساء بقوافل الدعاء بالخير تحدوها ريح الشمال و نسيم الصبا)[1].

كما انّ هاشم جاويد يعتقد انّ هذا البيت (هرصبح و شام...) يشير إلي آية «وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ و...»(سبإ: ١٢)[2] فعلي هذا، يمكننا أن نذهب إلي انّ البلبل في البيت التاسع من الغزل، يدلّ ايضا علي سليمان(ع) و انّه يغبط بعدم حضور ملكة سبأ عنده و حضورها في مملكة أخري و انّ "باد صبا" (نسيم الصبا) يرمز إلي الريح المسخرّة للملكة و التي تحملها من مكان إلي آخر علي ما أمرها سليمان أن تكون مسخرة للملكة لانّه احبّها و لأنّها أَسْلَمْت مَع سُلَيْمان لِلَّه ربّ الْعالمين. و نقرأ في الكشاف«و قيل: بل زوجها ذا تبع ملك همدان، و سلطه على اليمن، و أمر زوبعة أمير جن اليمن أن يطيعه، فبنى له المصانع، و لم يزل أميرا حتى مات سليمان»[3] الجدير بالذكر أنّ تطابق الشخصيات و المصطلحات و المفردات في الغزلية علي القصّة و عدم تطابقها لاتقلّ عن بحثنا بل الذي يهمّنا هو وجودهذه الصورة المشتركة و الروح السائد بين النصين فالقصّة تتحدث عن الريح و الغزلية ايضا تتحث عن الصبا و هي ريح و قصّة سليمان تخبرنا عن أنّ لسليمان ريح و للريح غدوّ و البيت يعبّر عن تجليات الحبيبة مع الصبا وقت الغدوّ و السحر «وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ و...»

٣. الخاتمة

حلّلنا الغزلية و الآيات في سورة النّمل و قارنّا بين مضامين الغزل و ماجاء في الآيات و التفاسير خاصّة تفسير الكشّاف للزمخشري و رأينا أنّ حافظا الشيرازي اتّخذ الآيات المتعلقة بقصّة سليمان و ملكة سبإ لإنشاد غزليته هذه، نموذجا و استخدم في ابياته، ملكة سبأ كجنّية من الجنّ و استنكاحه اياها و رحيلها إلي اليمن أو إلي غمدان و... و صوّرها في احسن صور و رمز إليها فنيا و شعريا و خلق معاني ادبية و قدّم افكارا سامية في اسلوب بديع و صياغة خلاّبة. و كما تحدثنا و قلنا انّ حافظ ليس شاعرا فحسب بل انّه شاعربارع وفنان ماهر قد تأثّر بالقرآن القريم و أخذ منه أفكاره و إنه قد

١- ابراهيم امين الشورابي، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ، ص٣٧.

٢- هاشم جاويد، *حافظ جاويد*، صص٢٧-٢٨.

٣- محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التتريل، ص ٣/ ٣٧٠* .

قرأ الآيات و فهمها فهما دقيقا و إقتبس منها و أخذ قصصها و مضامينها و معارفها و تصرّف فيها و استعملها في غزليته بحيث يفسرها كلّ مخاطب علي رأيه كيف يشاء و يتلّقي منه ما يميل إليه فأخذ قصّة سليمان و ملكة سبإ و هي من أجمل القصص و أحسنها و أدمجها في نصّه الشعري الخلاب و صاغ من هذه القصّة معانيا قيمة و جاء بأبيات فيها مصطلحات و مفردات نحو پري (الجنّ)، سلامة الحبيب ساقا و قدما و عقلا، منظور خردمند (المنظورة العاقلة)، صاحب النظر، الصبا، وقت السحر، ارتفاع الحجاب عن الأسرار و الافضاء بها يرمزها إلي مضامين قصّة سليمان و ملكة سبإ و حوادثها من جهة و يدلّ علي معان أخري كرثاء حبيب من المعاني التي يذهب إليها شراح الديوان. و هذا الأسلوب من الاساليب التي اتّخذها حافظ كمنهج لشعره و غزلياته و أثري بها كلامه مماجعل غزلياته خالدة باقية يفهمها الاجيال المتعددة و يذوقها و يفهمها الآخرون كما ذاقها و فهمها الأولون و يأخذ منها كلّ جيل حظّه و نصيبه و هذا الشاعر هو حافظ الشيرازي الذي تسنّم ذروة الادب الفارسي و بلغ قمّته بغزلياته و أفكاره القرآنية و الدينية.

المصادر و المراجع

١. القرآن الكريم

٢. ابن منظور، محمد بن مكرم، *لسان العرب*، الطبعة الثالثة، بيروت، دار صادر،١٤١٤.

٣. استعلامي، محمد، *حافظ به گفته حافظ: يك شناخت منطقي*، چاپ اول، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه،١٣٨٧ه.ش.

٤. برزگر خالقي، *شاخ نبات حافظ*، چاپ اول، تهران، انتشارات زوّار،١٣٨٢ه.ش.

٥. بن قطب، سيد بن قطب بن ابراهيم شاذلي، *في ظلال القرآن*، الطبعة السابعة عشرة، بيروت- قاهره، دارالشروق،١٤١٢ه.ق.

٦. پور نامداريان، تقي، *گمشده لب دريا: تأملي در معني و صورت شعر حافظ*، چاپ دوم، تهران، انتشارات سخن،١٣٨٤.

٧. جاويد، هاشم، *حافظ جاويد*، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرزان،١٣٧٧.

٨. جرجانی ابو المحاسن حسين بن حسن، *جلاء الأذهان و جلاء الأحزان*، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٧٧ه.ش.

٩. حافظ شيرازي، شمس الدين محمد، *ديوان حافظ*، به تصحيح محمد قدسي، به كوشش حسن ذوالفقاري و ابوالفضل علي محمدي، چاپ دوم، تهران، نشر چشمه،١٣٨٧.

١٠. حافظ شيرازي، شمس الدين محمد، *أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي* ترجمة الدكتور ابراهيم أمين الشورابي، مقدمة الدكتور طه حسين بكوشش محسن رمضاني، چاپ اوّل، تهران، ، انتشارات پديده، ١٣٦٢.

١١. خامنه اي، سيدعلي(مقام معظم رهبري)، شيراز، *سخنراني در كنگره جهاني حافظ*، سايت دفتر حفظ و نشر آثار، ١٣٦٧.

١٢. خرمشاهي، بهاء الدين، *چشمها را بايد شست...*، چاپ اول، تهران، نشر قطره،١٣٨٠.

١٣. ـــــ، *حافظ نامه*، چاپ هجدهم (چاپ دوازدهم از ويراست دوم) ، تهران، شركت انتشارات علمي و فرهنگي،١٣٨٧.

١٤. دهخدا، علي اكبر، *لغت نامه*، زير نظر محمد معين، تهران ، انتشارات دانشگاه تهران،١٣٦٣.

١٥. الراغب الاصفهاني، حسين بن محمد، *المفردات في غريب القرآن*، محقق و مصحح صفوان عدنان داودي، الطبعة الاولي، بيروت- سوريه، دارالعلم- الدار الشامية،١٤١٢.

١٦. رشيدالدين ميبدى احمد بن ابى سعد، *كشف الأسرار و عدة الأبرار*، تحقيق على اصغر حكمت ، تهران، انتشارات امير كبير،١٣٧١ ش.

١٧. الزمخشري، جارالله محمود، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، الطبعة الثالثة، بيروت، دار الكتاب العربي،١٤٠٧.

١٨. سودي بسنوي، محمد، *شرح سودي بر حافظ*، ترجمه عصمت ستارزاده، ج ٣، چاپ هفتم، تهران، انتشارات زرين و انتشارات نگاه،١٣٧٢.

١٩. سور آبادى ابوبكر عتيق بن محمد، *تفسير سور آبادى*، تحقيق: على اكبر سعيدى سيرجانى، چاپ اول، تهران، فرهنگ نشر نو، ١٣٨٠.

٢٠. الطباطبايي، سيد محمد حسين(العلامة)، *الميزان في تفسير القرآن*، *الميزان في تفسير القرآن*، الطبعة الخامسة، ، قم، موسسه النشر الاسلامي،١٤١٧.

٢١. الطبرسي، امين الدين ابو علي الفضل بن الحسن، مجمع *البيان في تفسير القرآن*، الطبعة الاولي، بيروت، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، ١٩٩٥.

٢٢. مؤتمن، زين العابدين، *تحول شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران، نشر طهورى، ١٣٧١.

٢٣. مجتبائي، فتح الله، *شرح شكن زلف بر حواشي ديوان حافظ*، چاپ اوّل، تهران، سخن، ١٣٨٦.

٢٤. على نظرى، "چشم داشت حافظ به كدام «جنّات تجرى من تحتها الأنهار»؟"، *مجله پژوهش دينى*، شماره٢٠، بهار وتابستان،١٣٨٩.

٢٥. هروي، حسينعلي، *شرح غزلهاي حافظ*، با كوشش زهرا شادمان، ج ١، چاپ هفتم، تهران، فرهنگ نشر نو،١٣٨٦.

٢٦. همايي، جلال الدين، *فنون بلاغت و صناعات ادبى*، تهران،چاپ پنجم، مؤسسه نشر هما، ١٣٦٧.

مقدمة في الوقف والابتداء مصطلحاته وعلاقته بالنحو

الدكتور يونس علي يونس*

الملخص

يعالج هذا البحث قضية الوقف والابتداء، والتعريف بمصطلحاتهما وعلاقتهما بعلم النحو، وذلك من خلال تتبع آراء القراء والنّحْويين، الذين حددوا المواضع التي يوقف عليها، وعندما حددوها كانوا يقرنون ذلك بتعليلاتهم، وأكثر ما تتصل تلك التعليلات بقواعد النّحْو وأحكامه، وأنّ صاحب علم التمام يحتاج إلى المعرفة بالنّحو وتقديراته، فقد نقل النحاس عن ابن مجاهد قوله: " لا يقوم بالتمام إلا نَحْوي، عالم بالقراءة، عالم بالقصص، عالم باللغة التي نزل بها القرآن".

ثم عرضنا اختلاف المتقدمين في عدد أنواع الوقف وفي تسمياتها، وظهر ذلك الاختلاف والتباين في المقصود منها عند ترتيبها حسب ما ذكرها أولئك المتقدمون زمنياً، كما أنّ فكرة التقسيمات غير واضحة، و لم يتفق من كتب في هذا العلم على أسس التقسيم وتعيين مواضعها، وقد ذكرنا أربعة منها بما يتوافق مع البحث، وعرفنا كل نوعٍ منها وهي: "الوقفالتام، الوقفالكافي، الوقفالحسن، وقف البيان."

وتوصلنا إلى أنّ (الوقف والابتداء) من الموضوعات التي تعتمد فيما تعتمد على النّحْو، وقد تبين لنا أنّ أحكامه وخلافات النحاة هي التي توجه كثيراً من مواضع الوقف على الكلمة وتبيّن نوع ذلك.

كلمات مفتاحية: الوقف التام، الوقف الكافي، الوقف الحسن، وقف البيان

تمهيد

عني القراء والنحويون بموضوع "الوقف والابتداء"، وخلفوا فيه عدداً من الكتب، لم يصل منها إلا القليل.

و إن كان أولئك القدماء لم يذكروا أسانيد رواياتهم فيه -كما فعلوا بعلم القراءات خاصة- و لم يظهروا في أكثر ما رووا آراء من سبقوهم مسندة إليهم، فإنهم كانوا يشيرون إلى أنه قد ثبت عندهم أنه توقيف عن رسول الله (ص)[١]، فقد ذكر النحاس في حديث مسند أنه (ص) كان يقطع قراءته[٢]،

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة تشرين.

تاريخ الوصول: ٨٩/٥/٣٠ تاريخ القبول: ٨٩/١١/١٠

١ - أبوجعفر النحاس، القطع والإئتناف، تح، د.أحمد خطاب العمر، ص١٧.

٢ - المصدر نفسه، ص١٤.

وروي عن عبدالله بن عمر (رض) قوله:" لقد عشنا برهة من دهرنا وإن أحدنا ليؤتى الإيمان قبل القرآن، وتنزل السورة على محمد (ص) فنتعلم حلالها وحرامها، وما ينبغي أن يوقف عنده منها، كما تتعلمون أنتم القرآن، ولقد رأيت اليوم رجالاً يؤتى أحدهم القرآن قبل الإيمان، فيقرأ ما بين فاتحة إلى خاتمة، ما يدري ما آمره ولا زاجره ولا ما ينبغي أن يوقف عنده منه، وينثره نثر الدقل".[١]

وإنهم عندما حددوا المواضع التي يوقف عليها كانوا يقرنون ذلك بتعليلاتهم وأكثر ما تتصل تلك التعليلات بقواعد النحو وأحكامه، قال أبو جعفر النحاس: "ويحتاج -أي صاحب علم التمام- إلى المعرفة بالنحو وتقديراته"،[٢] إلا أن هذا لايعني أن الباحث فيه لا يحتاج إلى غير علم النحو، فقد نقل النحاس عن ابن مجاهد قوله: "لا يقوم بالتمام إلا نحوي، عالم بالقراءة، عالم بالقصص، وتلخيص بعضها من بعض، عالم باللغة التي نزل بها القرآن"،[٣] ونقل عن غيره قوله: "يحتاج صاحب علم التمام إلى بأشياء من اختلاف الفقهاء في أحكام القرآن"[٤]

وحدده القسطلاني بقوله: "فاعلم أنه إنما يتوقف هذا العلم على معرفتها -أي الوقف والابتداء- لأنه لما كان من عوارض الإنسان التنفس، اضطر القارئ إلى الوقف، وكان الكلام بحسب المعنى اتصال يقبح معه الوقف وانفصال يحسن معه القطع. فاحتيج إلى قانون يعرف به ما ينبغي من ذلك".[٥]

وتأتي عناية أولئك القدماء بهذا العلم، من ملاحظتهم أن علاقته بالقرآن الكريم أكثر فقد ذكر أبو بكر الأنباري ذلك بقوله:" ومن تمام معرفة إعراب القرآن ومعانيه وغريبه معرفة الوقف والابتداء فيه، فينبغي للقاريء أن يعرف الوقف التام والوقف الكافي الذي ليس بتام والوقف القبيح الذي ليس بتام ولاكاف"[٦]

ولكن لا يعني هذا -كما يتبادرإلى الذهن- أن علاقته خاصة بالقرآن الكريم، فقد كانوا يلاحظونه في مخاطباتهم من ذلك م نقله النحاس في كتابه: "أنكر النبي (ص) على من قال: شاء الله وشئت، ولم يسأله عن نيته... واتبعه أبو جعفر بقوله: وكذا القاطع على ما لا يجب أن يقف عليه وإن كان نيته غيره،... ونقل عن إبراهيم النخعي أنه كره أن يقال: لا والحمد لله، ولم يكره: نعم والحمد لله، وعن

١- المصدر نفسه، ص١٥.
٢- المصدرنفسه، ص٢١.
٣- ابن مجاهد أبوبكرأحمد بن موسى، أول من سبع السبعة، غاية النهاية، ١/١٣٩.
٤- القطع والإئتناف، ص٢١.
٥- القسطلاني، لطائف الإشارات، ١/٢٤٧.
٦- أبوبكر اللأنباري، إيضاح الوقف والابتداء، ص١٠٨، تح، محيى الدين رمضان، دمشق ١٣٨٤ه - ١٩٦٤م.

أبي بكر الصديق (رض) أنه قال لرجل معه ناقة: أتبيعها بكذا؟ فقال: لا عافاك الله، فقال: لا تقل هكذا ولكن قل: لا وعافاك الله، فأنكر عليه لفظه و لم يسأله عن نيته."[١]

مصطلحاته

في ثنايا كتب الوقف و الابتداء عدد من المصطلحات التي استعملها مؤلفوها يحددون بها ما يراد من هذا العلم، فإننا نجد: الوقف والقطع والسكت مراداً بها معنى متقارب، ونجد الابتداء والاستئناف أو الائتناف لمعنى واحد، واختلف القدماء في النوع الأول، فقد قال ابن الجزري:"هذه العبارات -أي الوقف والقطع والسكت- جرت عند كثير من المتقدمين مراداً بها الوقف غالباً، ولا يريدون بها غير الوقف إلا مقيدة، وأما عند المتأخرين وغيرهم من المحققين فإن: القطع عبارة عن قطع القراءة رأساً فهو كالانتهاء... والوقف: عبارة عن قطع الصوت على الكلمة زمناً يتنفس فيه عادة بنية استئناف القراءة أما بما يلي الحرف الموقوف عليه او بما قبله. والسكت: عبارة عن قطع الصوت زمناً، هو دون زمن الوقف عادة من غير تنفس، وقد اختلف ألفاظ أئمتنا في التأدية عنه، بما يدل على طول السكت وقصره."[٢]

وأورد القسطلاني عدداً من آراء العلماء السابقين مقارناً بينها، قال: "فأما الوقف فقال: أبو حيان في شرح التسهيل: هو قطع النطق عند آخر اللفظ، وهو مجاز من قطع السير وكأن لسانه عامل في الحروف ثم قطع عمله فيها.[٣]

قال ابن‌الدماميني: وهوأحسن من قول ابن الحاجب: قطع الكلمة عما بعدها.[٤]

وقال الجعبري: قطع صوت القارىء على آخر الكلمة الوضعية"[٥] "زماناً، قال وهذا أجود من قولهم: قطع الكلمة عما بعدها، أو قطع الحرف عن الحركة لعمومه"[٦]

أما أبو يحيى الأنصاري فقد ذكر: "ان الوقف يطلق على معنيين: أحدهما: القطع الذي يسكت القاريء عنده وثانيهما تلك المواضع التي نص عليها القراء".[٧]

١- القطع والائتناف، ص٢٠.

٢- ابن الجزري، النشر في القراءات العشر،١/٢٣٨-٢٤٠/، دار الكتاب العربي، بيروت، وينظر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن،تح، فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢،١٤٢٤ه ٢٠٠٣م.

٣- ابن الجزري، غاية النهاية، ٢/٢٨٥، نشر برجستراسر، مصر١٣٥١ه - ١٩٥٩م.

٤- السيوطي، بغية الوعاة،١/٦٦، والسخاوي، الضوء اللامع، ٧/١٨٤.

٥- المراد ب (على آخر الكلمة الوضعية) موضعها في التركيب اللغوي سواء ما كان لها تعلق بما بعدها أو لم يكن.

٦- القسطلاني، لطائف الإشارات،١/٢٤٨.

٧- أبو يحيى الإنصاري، المقصد لتلخيص مافي المرشد، ص٤.

وعلى هذا فإن الوقف قسمان: الأول: ما يكون بسبب انقطاع التنفس وهذا له أحكامه وكيفية الوقوف على آخر الكلمة فيه، والثاني: ما يكون بسبب انتهاء العبارة واعتماده في ذلك على إتمام المعاني، وهذا ما يتعلق بأحكام النحو وهو موضوع بحثنا.

أنواع الوقف

لم يتفق المتقدمون في عدد أنواع الوقف ولا في تسمياتها ولو رتبناها حسب ما ذكرها أولئك المتقدمون زمنياً لوضح لنا ذلك الاختلاف والتباين في المقصود منها، فأبو بكر ابن الأنباري ذكرها ثلاثة: تاماً وكافياً وقبيحاً[١]، وفي موضع آخر: تاماً وحسناً وقبيحاً[٢] والنحاس ذكرها أكثر من ذلك وهي: التام والحسن والصالح والجيد والبيان والبين والمفهوم والقبيح، أما الأشموني فهي عنده: تام وأتم وكاف وأكفى وحسن وأحسن وصالح وأصلح وقبيح وأقبح.[٣]

وينفرد السجاوندي بغير هذه التسميات فجعل لهذه الأنواع مراتب استعملها في الكتاب لا تكاد تخرج تعليلاته فيها عن التي استعان بها غيره في تقسيماتهم التي استعرضناها سابقاً، ومراتبها هي: لازم ومطلق وجائز ومجوز لوجه ومرخص ضرورة وما لايجوز الوقف عليه.[٤]

١- إيضاح الوقف والابتداء، ص١١٠،١٠٨.

٢- المصدر نفسه، ص١٤٩.

٣- الأشموني، منار الهدى في معرفة الوقف والابتداء، ص١٠، مصر ١٣٩٣ه-١٩٧٣م.

٤- الأشموني الوقف والابتداء، ورقة /٢/، اعتمد السجاوندي في كتابه كما ذكر في مقدمته على كتابين: المقاطع والمباديء لأبي حاتم السجستاني، والمرشد لأبي محمد الحسن بن علي العماني، ينظر غية النهاية،١/٢٢٣.

لكنه لم يسر على ما ذكراه من مصطلحات، لأن ابن الجزري ذكر في (غاية النهاية ١/٢٢٣) أن العماني قال: إنه اتبع أبا حاتم في تقسيماته الوقف إلى: التام والحسن والكافي والصالح والمفهوم.

أما تعريفاتها عند السجاوندي فهي:

اللازم: ما لو وصل طرفاه غير المرام وشفع معنى الكلام.

المطلق: ما يحسن الابتداء بما بعده كالاسم المبتدأ به.

الجائز: ما يجوز فيه الوصل والفصل لتجاذب الموجبين من الطرفين.

المرخص ضرورة: ما لا يستغني ما بعده عما قبله، لكنه يرخص الوقف ضرورة انقطاع النفس لطول الكلام.

ولهذا قال النكزاوي[١]: "اختلفوا في تقسيمه -أي الوقف- فقال بعضهم: ينقسم إلى ثلاثة أقسام: وكاف وقبيح، وقال بعضهم ينقسم إلى سبعة أقسام: تام وتمام وكاف وحسن ومفهوم وصالح وقبيح، وقال بعضهم: ينقسم إلى قسمين تام وقبيح، وقال بعضهم: مايجوز الوقف عليه وما لا يجوز الوقف عليه، وأكثر ما ذكروه فيه تداخل وعدم انحصار بقواعد..."[٢]

وهي عند أبي يحيى الأنصاري على مراتب: "أعلاها التام، ثم الحسن ثم الكافي ثم الصالح ثم المفهوم ثم الجائز ثم القبيح، فأقسامه ثمانية ومنهم من جعلها أربعة: تام مختار وكاف جائز وصالح مفهوم وقبيح متروك وهذا اختاره أبوعمرو.[٣]

ففكرة التقسيمات إذاً غير واضحة و لم يتفق من كتب في هذا العلم على أسس التقسيم وتعيين مواضعها ولكن ما اشتهر منها ما نجده عند النحاس فغي كتابه (القطع والائتناف): التام والكافي والحسن والصالح والبيان القبيح، لأن أبا بكر ابن الأنباري -وإن كان قد سبق النحاس زمناً- لم يستعمل منها في تطبيقاها إلا ثلاثة: التام والحسن والقبيح لأنه كان يذكر الوقف الحسن ويريد به الحسن الكافي والصالح و وهذه أمثلة على ذلك:

١- قال أبوجعفر النحاس في {والذين آمنوا }،"البقرة/٩": كاف غير تام.

٢- قال أبوجعفر النحاس في وما يخدعون إلا أنفسهم}، "البقرة/٩": كاف.

٣- قال أبوجعفر النحاس في {في قلوبهم مرض}، " البقرة /١٠" قطع كاف.[٤]

٤- قال أبو جعفر النحاس في {أكبر عند الله}،"البقرة /٢١٧" وقف صالح.[٥]

أما أبو بكر الأنباري فيقول في الآية الأولى: الوقف عليها حسن وجزأ الآية الثانية فقافي {وما يخدعون} قبيح، وفي إلا أنفسهم} حسن، وقال في الآية الثالثة: حسن[٦] وفي الآية الرابعة: أن الوقف حسن[٧] ويظهر عدم تفريقه بين الوقف الكافي والحسن بصورة أوضح عندما يتناول قوله تعالى:

١- النكزاوي، هو عبد الله بن محمد بن عبد الله أبو محمد مقريء، ولد سنة /٦١٤هـ/ ومات بالإسكندرية سنة ٦٨٣هـ. غاية النهاية، ٤٥٢/١

٢- النكزاوي، الاقتدا في الوقف والابتدا، ورقة ٨، (مخطوط مكتبة الأزهر برقم ١٠٩٨٩).

٣- أبو يحيى الأنصاري،المقصد لتلخيص ما في المرشد، ص٦،٥.

٤- القطع والائتناف، ص٤٤.

٥- المصدر نفسه، ص١١٢.

٦- إيضاح الوقف والابتداء، ص٤٩٦- ٤٩٧.

٧- المصدر نفسه، ص٥٥٠.

{يؤمنون} "البقرة/٧" فيقول في الوقف عليها: إنه حسن وليس بتمام لأن قوله: {ختم الله على قلوبهم} "البقرة /٧" متعلق بالأول من جهة المعنى[١] وهو الوقف الكافي عند العلماء كما سنرى.

أما تعريفات أنواع الوقف فهي:[٢]

١- الوقف التام: وهو ما يحسن الوقف عليه والابتداء بما بعده ولا يتعلق ما بعده بشيء مما قبله لا لفظاً ولا معنى، وسمي تاماً لتمام لفظه بعد تعلقه، وأكثر ما يوجد عند رؤوس الآي، كما في قوله تعالى: أولئك هم المفلحون} "البقرة /٥" لأنه آخر صفة المؤمنين، ويبتدئ به {إن الذين كفروا} "البقرة/٦" وهو الحديث عن الكفار، وكذا في {ولهم عذاب عظيم} "البقرة/٧" لأنه آخر صفة الكافرين، ويبتدئ {ومن الناس من يقول} "البقرة/٨" وه الحديث عن المنافقين[٣]

٢- الوقف الكافي: ما يحسن الوقف عليه والابتداء بما بعده إلا أنّ له به تعلقاً ما من جهة المعنى، فهو منقطع لفظاً متصل معنى، وسمي كافياً لاكتفائه واستغنائه عما بعده، واستغناء ما بعده عنه بأن لايكون مقيداً له، وهذا واضح في الحروف التي يبتدأ بها في أوائل بعض السور، فقد نقل أبو جعفر النحاس عن أبي حاتم انه قال في "الم"."البقرة/١" كاف؛ لأنه زعم أنه لم يدر ما معنى حروف المعجم - أي الحروف المقطعة المستعملة في القرآن الكريم- فجعل الوقف كافياً، لأن ما بعدها مفيد و لم يجعله تاماً لأنه إذا وقف عليه لم يعرف معناه[٤].

٣- الوقف الحسن: وهوما يحسن الوقف عليه، ولا يحسن الابتداء بما بعده للتعلق اللفظي، كما في قوله: {هوالذي خلق لكم ما في الأرض جميعاً} "البقرة/٢٩"، قال أبوحاتم: الوقف على (جميعا) حسن في السمع، وليس بتمام لأن {استوى} "البقرة/٢٩" معطوف على (خلق) فهو داخل في الصلة، ولا يوقف على الصلة دون الموصول ولا على الموصول دون الصلة، قال أبو جعفر: الذي قاله كما قال إلا أن فيها وجهاً لم يذكره يجوز أن يكون (ثم استوى) إخبارا من الله (عز وجل) منقطعاً من الأول فيصلح الوقف على (جميعاً).[٥]

١- المصدر نفسه، ص٤٩٤.

٢- ينظر البرهان في علوم القرآن /٣٤٣/١/، وما بعدها، ومنار الهدى ص١٠- ١٢.

٣- إيضاح الوقف والابتداء، ص٤٩٢- ٤٩٦، والقطع والائتناف، ص٤٠- ٤٢.

٤- القطع والائتناف ص٣٤، وتوضيح ذلك أن من القراء من يقف على كل حرف من تلك الحروف.

٥- القطع والائتناف، ص٥٧.

وقف البيان: وهو أن يبين معنى لا يفهم بدونه، كالوقف على قوله تعالى: {وتُوقّروه} "الفتح/٩" فرق بين الضميرين، فالضمير في (توقّروه) للنبي(ص) وفي (تسبّحوه) لله تعالى، والوقف أظهر هذا المعنى المراد[١].

علاقة الوقف بالنحو

أشرنا فيما تقدم إلى أن صاحب التمام يحتاج إلى العلم بالنحو وتقديراته ويحتاج إلى القراءات و إلى التفسير وإلى القصص وإلى الفقه، وعرفنا أنهم أقروا أنه لا يقوم بالتمام إلا نحوي، وفي هذا إشارة إلى صلة هذا العلم بعلم النحو وإن كان القدماء قد عدّوه جزءاً من علم القراءات[٢] مع أنّ استقلاله عنه واضح كل الوضوح، فللقراءات أركان ثلاثة ليس لحاملها أن يخرج عن واحد منها هي: صحة السند وموافقة المصحف، وموافقته العربية ولو بوجه، فهي من العلوم المنقولة التي ليس للقارىء فيها اجتهاد.

أما في هذا العلم فالمؤلفون فيه لم يتفقوا على مصطلحاته، وعلى مواضع تلك الأنواع، بل قد عدّه أبو يوسف -صاحب أبي حنيفة- بدعة، فقال: "إنّ هذه التسميات بدعة"،[٣] ثم أن الرأي والتعليل هما اللذان يوجهان كثيراً من مسائله، قال الأشموني: "وقد يكون تاماً على تفسير وإعراب وقراءة غير تام على آخر"[٤]، وهكذا قال عن الوقف الكافي والحسن، ومما يؤكد هذا ما نقله الزركشي فيه" قال بعض النحويين: الجملة التأليفية إذا عرفت أجزاؤها، وتكررت أركانها، كل ما أدركه الحس في حكم المذكور فله أن يقف كيف شاء"[٥].

١- منار الهدى، ص١٠، أما تعريفات الأنواع الأخرى فلم أجد من حددها، إلا أن أبا جعفر النحاس، كان يستعمل "الوقف الصالح" كثيراً، قال في (ص٥١) من القطع في قوله تعالى: {فأخرج به من الثمرات رزقاً لكم} "البقرة/٢٢" أن رفعت (الذي -في أول الآية- بالابتداء لم يكن وقفاً كافياً، وإن كان غير ذلك كان وقفاً صالحاً، ولم يكن تاماً لا في الفاء التي بعده -في قوله: {فلا تجعلوا لله أنداداً}- معنى المجازاة، وقال في (ص٦٨)، في قوله: {إذ استسقى موسى قومه} "البقرة/٦٠" وقف صالح وليس بتمام؛ لأن ما بعده معطوف عليه، وهو قوله: {فقلنا اضرب بعصاك الحجر}.

٢- ابن الجزري، النشر في القراءات العشر،١/٢٢٤،و القسطلاني، لطائف الإشارات لفنون القراءات،١/١٧٢.

٣- الزركشي، البرهان في علوم القرآن،١/١٥٤، والسيوطي، الإتقان في علوم القرآن،١/٨٨٧، والقسطلاني، لطائف الإشارات،١/ ٢٥٠.

٤- الأشموني، منار الهدى، ص١١.

٥- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ١/٣٥٤.

وفي النص الذي سنذكره تأكيداً لهذا، قال ابن الجزري: " ومن المواضع التي منع السجاوندي الوقف عليها، وهو من الكافي الذي يجوز الوقف عليه، و يجوز الابتداء بما بعده قوله تعالى: {هدى للمتقين} "البقرة/٢" منع الوقف عليه، قال: لأن (الذين)، صفتهم، وقد تقدم جواز كونه تاماً وكافياً وحسناً واختار كثير من أئمتنا كونه كافياً وعلى كل تقدير فيجوز الوقف عليه والابتداء بما بعده، فإن كان صفة للمتقين، فإنه يكون من الحسن وسوغ ذلك كونه رأس آية".[١]

ومن ذلك {فهم لا يرجعون }"البقرة/١٨" منع الوقف عليه للعطف ب (أو) وهي للتخيير، قال: ومعنى التخيير لا يبقى مع الفصل وقد جعله الداني وغيره كافياً أو تاماً، قلت: وكونه كافياً أظهروا (أو) هنا ليست للتخيير في الأمر،أو في معناه لا في الخبر، بل هي للتفصيل أي من الناظرين من يشبههم بحال المستوقد، ومنهم من يشبههم بحال ذوي صيب، والكاف من {كصيب} "البقرة/١٩" في موضع رفع لأنها خبر مبتدأ محذوف؛ أي ومثلهم كمثل صيب... ويجوز أن تكون معطوفة على ما موضعه رفع، وهو {كمثل الذي}.[٢]

ومن هنا نستطيع أن نتبين تلك الصلة، وكيف أنّ التعليلات النحوية أثرت في نوع ذلك الوقف وموضعه أو هذا، وفي قول ابن مجاهد المتقدم: "لا يقوم بالتمام إلا نحوي عالم بالقراءات" ما يعزز ما ذهبنا إليه، ثم أن معظم شيوخ النحويين استعملوا مصطلحات أو ما يرادفها في كتبهم، قال سبيويه مثلاً في قول الشاعر:

أسكران كان ابن المراغة إذ هجا تميماً بجوف الشام أم متساكر

فهو إنشاد بعضهم، وأكثرهم ينصب (سكران) ويرفع الآخر، على قطع وابتداء[٣] وقال: "تقول: ما زيد ذاهباً ولا عاقل عمرو، لأنك لو قلت: ما زيد عاقلاً عمرو، لم يكن كلاماً، لأنه ليس من سببه، فترفعه على الابتداء والقطع من الأول، كأنك قلت: وما عاقل عمرو".[٤]

وقال الفراء: "كل فعل أوقعته على أسماء لها أفاعيل ينصب على الحال الذي ليس بشرط، ففيه الرفع والابتداء، والنصب على الاتصال بما قبله، من ذلك: رأيت القوم قائماً وقاعداً، وقائم وقاعد؛ لأنك نويت بالنصب القطع، والاستئناف في القطع حسن".[٥]

١- ابن الجزري، النشر في القراءات العشر،ص ٢٣٤.

٢- ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، ص ٢٣٥.

٣- سيبويه، الكتاب، ٢٤/١.

٤- المصدر نفسه، ٣٠/١.

٥- الفراء، معاني القرآن، ١٩٣/١.

وقال المبرد في قول ابن جعيل:

وأهل العراق لهم كارهينا

محمول على أرى، ومن قال:

وأهل العراق له كارهينا

فالرفع من وجهين: أحدهما قطع وابتداء، ثم عطف جملة بالواو، و لم يحمله على أرى.[١]

وقال ابن جني "في {التائبون العابدون} "التوبة/١١٢" و يروى عن الأعمش (التائبين العابدين)، قال أبو الفتح: أما رفع (التائبون العابدون) فعلى قطع واستئناف؛ أي هم التائبون العابدون".[٢]

وقال مكي: "في {ويذرهم في طغيانهم} "الأعراف/١٨٦" وكلهم قرأ بالرفع (ويذرهم) على القطع والاستئناف، على معنى: ولكن نذرهم، في قراءة من قرأ بالنون والرفع".[٣]

وقال في: "{ويجعل لك قصوراً} "الفرقان/١٠" قرأه ابن كثير وابن عامر وأبو بكر بالرفع على الاستئناف والقطع، وفيه معنى الحتم...".[٤]

وقال الجرجاني: "ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ: القطع والاستئناف يبد أون الكلام بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره، يدعون الكلام الأول ويستأنفون كلاماً آخر، وإذا فعلوا أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ، مثال ذلك قوله:

وعلمت أني يوم ذا ك منازل كعباً ونهدا

قوم إذا لبسوا الحدي د تنمروا حلقاً وَقِدّا[٥]

وقال أبو البركات ابن الأنباري في قوله تعالى: "{ياليتنا نرد ولا نكذب بآيات ربنا ونكون من المؤمنين} "الأنعام/٢٧"، ويقرأ ولا نكذب ونكون بالرفع على وجهين: أحدهما أن يكون معطوفاً على (نرد)، ويجوز أن يكون الرفع فيها على القطع والاستئناف، فإنه يجوز في جواب التمني الرفع على القطع والاستئناف"[٦]

١- المبرد، الكامل، ٣٢٧/١.

٢- ابن جني، المحتسب، ٣٠٤/١- ٣٠٥.

٣- مكي بن أبي طالب، الكشف عن وجوه القراءات وعللها، تح، د. محيي الدين رمضان، دمش، ١٣٩٤ه- ١٩٧٤م.

٤- المصدر نفسه، ١٤٤/٢.

٥- دلائل الإعجاز، ص٩٧.

٦- البيان في غريب إعراب القرآن، ص ٣١٨.

ويقول الرضي في:"لا يخرج لكم من أمري رضي فترضونه، ولاسخط فتجمعون عليه. ولا يجوز أن ينفى الأول فقط ؛لأن الحديث الذي يكون بعد الإتيان لا يكون من دون الإتيان، بلى إن جعلت ما بعد الفاء على القطع والاستئناف، لا معطوفاً على الفعل الأول."[١]

أما النحويون الذين خلّفوا كتباً في هذا العلم فكثيرون منهم: أبو جعفر الرواسي ويحيى بن زياد والأخفش سعيد بن مسعدة ومحمد بن سعدان وأبو حاتم السجستاني وأحمد بن يحيى ثعلب ومحمد بن أحمد كيسان وأبو إسحاق الزجاج وأبو بكر ابن الأنباري وأبو جعفر النحاس هذا إذا أضفنا إليهم القراء وهم لغويون ونحويون، وقد ذكرنا سابقاً، أن العلماء عندما حددوا مواضعه وبينوا أنوعه كان للنحو أثره في ذلك، قالوا في الوقف عامّة: (كل كلمة تعلقت بما بعدها وما بعدها من تمامها لا يوقف عليها كالمضاف دون المضاف إليه ولا المنعوت دون نعته ما لم يكن رأس آية، ولا على الشرط دون جوابه، ولا على الرفع دون مرفوعه، ولا على الناصب دون منصوبه، ولا على المؤكد دون توكيده، ولا على المعطوف دون المعطوف عليه ولا على المبدل دون المبدل منه، ولا على أن أو كان أو ظنّ وأخواقمن دون اسمهن، ولا على اسمهن دون خبرهن، ولا على المستثنى منه دون المستثنى لكن إن كان الاستثناء منقطعاً فيه خلاف، المنع مطلقاً لاحتياجه إلى ما قبله لفظاً والجواز مطلقاً لأنه في معنى مبتدأ حذف خبره للدلالة عليه، ولا يوقف على الموصول دون صلته، ولا على الفعل دون مصدره، ولا على حرف الجر دون متعلّقه، ولا على الحال دون صاحبها، ولا على المبتدأ دون خبره، ولا على المميز دون مميزه، ولا على القسم دون جوابه، ولا على القول دون مقوله لأنهما متلازمان، ولا على المفسر دون مفسره".[٢]

ومن مقتضيات الوقف التام، "الابتداء بالاستفهام ملفوظاً به أو مقدراً و ب (يا) النداء غالباً أو بفعل الأمر، أو بلام القسم، أو بالشرط؛ لأن الابتداء به ابتداء كلام مؤتنف، أو العدول عن الأخبار إلى الحكاية، أو الفصل بين الصفتين المتضادتين أو تناهي الاستثناء، أو الابتداء بالنهي أو الابتداء بالنهي أو النفي، ومنها أن يكون آخر قصة وابتداء أخرى".[٣]

١- شرح الكافية، ٢/٢٣٠.

٢- إيضاح الوقف والابتداء ص ١١٦ وما بعدها، ومنار الهدى، ص١٧-١٨.

٣- البرهان، ١/٣٥٢.

ومن علامات الوقف الكافي، كل رأس آية بعدها لام كي، وإلا بمعنى لكن ونعم وبئس وكيلا، وذكر الأشموني: أن يكون ما بعده مبتدأ أو فعلاً مستأنفاً أو مفعولاً لفعل محذوف نحو: وعد الله، وسنة الله، أو كان ما بعده نفياً أو أن المكسورة أو استفهاما أو إلا المخففة أو السين أو سوف.

أما في الوقف الحسن فكأن تكون آية تامة وهي متعلقة بما بعدها ككونها استثناء والأخرى مستثنى منها، إذ ما بعده مع ما قبله كلام واحد من جهة المعنى، أو من حيث كونه نعتاً لما قبله أو بدلاً أو حالاً أو توكيداً.[١]

ولو استعرضنا آراء من كتب في الوقف والابتداء وحججهم، لتبينت لنا تلك العلاقة بوضوح، فإنهم كانوا يستعينون بتعليلات النحاة وآرائهم وذكر خلافاتهم وردودهم، ليوجدوا الصلة بينه وبين النحو، قال أبو بكر ابن الأنباري في {ويهلك الحرث والنسل} "البقرة/٢٠٥" قرأت العوام {ويهلك الحرث والنسل} بالنصب،وقرأ الحسن: {ويهلك الحرث والنسل} بالرفع، فمن قرأ /ويهلك الحرث/ بالنصب نصبه على النسق على قوله: /ليفسد فها/ وليهلك الحرث، فعلى هذا المذهب لايوقف على /ليفسد فيها/، ومن قرأ /ويهلك الحرث/ كان على معنيين: إن رفعت /ويهلك الحرث/ على الابتداء والاستئناف -وهو قول أبي عبيدة- وقفت على قوله /ليفسد فيها/، وابتدأت /ويهلك/ ومن رفع /ويهلك/ على النسق، على {ومن الناس من يعجبك} "البقرة/٢٠٤"، ويهلك -وهو قول الفراء- لم يقف على /ليفسد فيها/ والوقف على/ويهلك الحرث والنسل/ تام.[٢]

وقال أبوجعفر النحاس في /سورة النازعات/ "من قال: جواب القسم {إنّ في ذلك لعبرة لمن يخشى} "النازعات/٢٦"، قال: ها هنا التمام ومن قال: الجواب محذوف؛ لأنه علم المعنى، قال: الوقف {فالمدبرات أمراً} "النازعات/٥" والتقدير عنده: لتبعثن ولتحاسبن -وهذا مذهب الفرّاء- ومن قال: التقدير فإذا هم بالساهرة والنازعات، فالتمام عنده /بالساهرة/، وهذا القول ذكره أبو حاتم وهو على خطأ م، جهتين: إحداهما أنه يبتدئ بالفاء. وهذا ما لا يجوز عند أحد من النحويين، والأخرى: أن أول السورة واو القسم، وسبيل القسم في النحو إذا ابتدئ به ألا يلغى، وأن يكون له جواب، وهذا أصل من أصول النحو".[٣]

١- منار الهدى، ص ١١.
٢- إيضاح الوقف والابتداء، ص ٥٤٧.
٣- القطع والائتناف، ص ٥٤٧.

وقال النكزاوي في: {ا لم} "البقرة /١" اختلفت الأئمة في الوقف عليها، قيل: أنه روى عن أبن مهران، عن الأخفش -سعيد بن مسعدة- أنه قال: يجوز الوقف على كل حرف منها ويكون وقفاً تاماً، ويكون كل حرف منها جملة مستقلة بذاتها.. وقيل لا يجوز الوقف على كل كلمة -حرف- منها، وإنما يجوز الوقف على الحروف بجملتها، فهل يكون وقفاً تاماً أو كافياً، قيل: تام، وإذا كان تاماً، فهل تكون هذه الحروف في محل رفع أو نصب؟ فقيل: تكون في محل نصب على الإغراء، تقديره: عليك الم، وقيل: كاف، وهو قول أبي حاتم، وأخذ عليه في هذه ؛ لأنه زعم أنه ما يدري ما حروف المعجم، حتى يأتي ما بعده."[١]

هذه نماذج من أقوال أربعة ممن كتبوا في هذا العلم، تبيّن تعليلاتهم وتأويلاتهم لإيجاد تلك الصلة، وتبيّن قوة اعتماد هذا العلم على الأحكام النّحْويّة، وأشار النّحاة إلى مسائل أوردوها في تلك الكتب؛ حدّدوا الوقوف على أساس من تلك التعليلات والأحكام. منها:

١- الّذين، والّذي

قال النحاس: في قوله تعالى: {الَّذينَ يَنْقُضُونَ عَهْدَ اللهِ مِنْ بَعْدِ مِيثاقِهِ، وَيَقْطَعونَ مَآ أَمَرَ اللهُ بِهِ أنْ يُوصَلَ ويُفْسِدُونَ في الأرض أوْلئك هُمُ الخاسِرُونَ} "البقرة/٢٧"، إنْ قدرت الذين مبتدأ وجعلت خبره {أولئك هم الخاسرون}، كان {إلا الفاسقون} "البقرة/٢٦" قطعاً تاماً، وإنْ قدرت {الذين} في موضع نصب بمعنى (أعني)، أو في موضع رفع على إضمار مبتدأ، كان {إلا الفاسقين} قطعا كافياً، و{الذين ينقضون عهد الله من بعد ميثاقه} ليس بقطع كافٍ؛ لأنّ ما بعده معطوف على ما في الصلة، فهو داخل في الصلة، و{يفسدون في الأرض} وقف حسن؛ إن لم ترفع {الذين} بالابتداء. ولهذا جاءت تقديراتهم في (الذي والذين) على هذه الصورة؛ لأنّها تحتمل التقديرات الإعرابية.[٢]

٢- بلى

وردت بلى في القرآن الكريم في اثنين وعشرين موضعاً، وهي ثلاثة أقسام:

أ- ما يُختار فيه كثير من القراء وأهل الّلغة الوقف عليها؛ لأنّها جواب لما قبلها غير متعلق لما بعدها، كقوله تعالى: {مَا لا تَعْلَمُونَ، بلى مَنْ كَسَبَ} "البقرة/٨٠-٨١" و {ويَقُولُونَ على اللهِ الكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ، بَلَى مَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ} "آلعمران/٧٥-٧٦"

١- المصدر نفسه، ص٣٤.

٢- النص في القطع والائتناف، ص ٥٥، وإيضاح الوقف والابتداء، ص٥٠٩- ٥٣٥- ٦٩٢، ويُنظر البرهان، ١/ ٣٥٧.

ب- ملا يجوز الوقف عليها لتعلق ما بعدها بها، وبما قبلها في سبعة مواضع، كقوله تعالى: {بَلَى وَرَبُّنا} "الأنعام/٣٠".

ت- ما اختلفوا في جواز الوقف عليها والأحسن المنع؛ لأنَ ما بعدها متصل بها وبما قبلها، كقوله تعالى: { بَلَى وَلَكّن لِيَطْمَئنَ قَلْبِي} "البقرة/٢٦٠".[1]

٣- نَعَمْ

قال تعالى: {حَقّاً قَالُوا نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أن لَّعْنَةُ اللهِ على الظَّالمين} "الأعراف/٤٤"، المختار فيها الوقف على (نعم)؛ لأنّ ما بعدها ليس متعلقاً بها ولا بما قبلها، وقيل لا يُوقف على (نعم) في قوله تعالى: {قُلْ نَعَمْ وَأَنْتُم ْدَاخِرُونَ} "الصافات/١٨"؛ لتعلقها بما بعدها وبما قبلها؛ لاتصاله بالقول، ولكن الأفضل أنْ يُقال: إنْ وقع بعده ما اختير القف عليها، وإلا فلا، أو يُقال: إنْ وقع بعدها واو لم يجز الوقف عليها، وإلا اختير، وأنت مخير في أيهما شئت.[2]

٣- كلا

الذين استقروا مواضع (كلا) في القرآن كثيرون، فمنهم مَنْ ذكرها عرضاً في كتبه كأبي بكر بن الأنباري وأبي جعفر النحاس والزركشي،[3] ومنهم من أفرد لها رسالة كابن فارس ومكي، ولم تبتعد المعاني التي ذكروها عما ذكره أبو بكر بن الأنباري وأبو جعفر النحاس، وسنذكرها هنا على ما ذكره أبو جعفر النحاس ملخصة؛ فقد ذكر فيها خمسة أقوال، وأبدى رأيه في كل نوع مؤكداً ذلك أو مخالفاً متميزاً عن غيره في هذا الاستقراء، قال فأما الوقف على(كلا) ففيه خمسة أقوال:

أ- فمن النحويين من يقول: لا يُوقف على (كلا) في شيء في جميع القرآن؛ لأنّها جواب والفائدة تقع فيما بعدها، وهذا قول أبي العباس أحمد بن يحيى.

ب- ومنهم من يقول: يُوقف على (كلا) في جميع القرآن، قال أحمد بن جعفر: {عهداً كلا} "مريم/٧٨"، هذا الوقف وكذا على كلّ (كلا) في القرآن إذا كان مثلها.

ت- ومنهم من قال: يُوقف على ما قبل (كلا) إذا كانت رأس آية، وهذا قول نصير.

١- البرهان، ١/٣٧٤.

٢- البرهان، ١/٣٧٤.

٣- نسب ذلك أبو بكر بن الأنباري في إيضاح الوقف والابتداء، ص٤٢٢ إلى الأخفش وزاد في ص٤٢١ على معاني (كلا)؛ أنها بمنزلة سوف- وهوقول الفراء- لأنها صلة، وهي حرف رد فكأنها (نعو ولا) وفي الاكتفاء قال: وإنّ جملتها صلة لما بعدها لم تقف عليها كقوله:{كلا والقمر} الوقف عليها قبيح لنها صلة لليمين.

ث- ومنهم من قال: يُوقف على ما قبلها بكل حال.

ج- إنّ (كلا) تنقسم إلى قسمين: أحدهما أنْ تكون ردعاً وزجراً، وهذا قول الخليل[٢]، وأبو حاتم يقول: بمعنى (إلا) فإذا كانت كذا كانت مبتدأة كقول الله عزّ وجلّ {كلا والقمر} "المدثر/٣٢"، ثم قال: وتكون ردعاً وزجراً ورداً لكلام تقدّم فيكون الوقف عليها حسناً، كقوله تعالى: {ام اتخذ عند الرحمن عهداً كلا} "مريم/٧٨-٧٩".

ثم قال: وأما قول من قال: لا يُوقف عليها في جميع القرآن، فقول مخالف لأقوال المتقدمين، وإذا كان المعنى يصح بالوقوف عليها لم يمنع إلا بحجة قاطعة.

وأما من قال: الوقف عليها في جميع القرآن، فهو أقبح من ذلك؛ لأنّ قوله – عزّ وجلّ-: {كلا والقمر} لا نعلم بين النّحْويين فيه اختلافاً إذ (والقمر) نتعلق بما قبله من التنبيه.

وأما قول من قال: الوقف على ما قبلها في جميع القرآن شاذ قبيح لا يجوز لأحدٍ الوقوف على {قال أصحاب موسى إنّا لمدركون} "الشعراء/٦١"، قال: لأنّه لم يأت بما بعد القول.

ممّا تقدّم نستطيع أنْ نحكم على أنّ (الوقف والابتداء) من الموضوعات التي تعتمد فيما تعتمد عل النّحْو، وقد تبين لنا أنّ أحكامه وخلافات النّحاة هي التي توجّه كثيراً من مواضع الوقف على الكلمة وتبيّن نوع ذلك.

المصادر والمراجع

١. ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القرّاء، مصر،١٣٥١ه، ١٩٥٩م. النشر في القراءات العشر، دمشق، ١٣٤٥ه.

٢. ابن جني، المحتسب في تبيين شواذ القراءات، تحقيق، علي النجدي ناصف وآخرون، القاهرة، ١٣٨٦ه.

٣. أبو البركات الأنباري، البيان في غريب إعراب القرآن، تحقيق، د. طه عبد الحميد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م.

٤. أبوبكر الأنباري، إيضاح الوقف والابتداء، تحقيق، محيى الدين عبدالرحمن، مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧١م.

٥. أبو جعفر النحاس، القطع والائتناف، تحقيق، أحمد خطاب عمر، بغداد، وزارة الأوقاف، مطبعة العاني، ط١، ١٩٧٨م.

٦. الأشموني، منار الهدى في معرفة الوقف والابتداء، مطبعة البابي الحلبي، ط٢، ١٩٧٣م.

٧. أبو يحيى الأنصاري، المقصد لتلخيص ما في الرشد، على هامش كتاب منارالهدى.

٨. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مصر، ١٣٨١ه، ١٩٦٤م.

٩. الرضي، شرح الكافية، تصحيح يوسف حسن عمر، مؤسسة الصادق، طهران، ١٩٧٨م.

١٠. الزركشي، البرهان، تحقيق، محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعرفة بيروت.

١١. السجناوي، الوقف والابتداء (علل الوقف)، تحقيق، د. محمد عبد الله العبدي، ط١، ١٤٠٥ه، دار طيبة الرياض.

١٢. السخاوي، الضوء اللامعن دار الجيل بيروت.

١٣. سيبويه، الكتاب،تحقيق،عبدالسلام هارون وآخرون، دارالجيل بيروت، ط١.

١٤. السيوطي الإتقان في علوم القرآن، تحقيق، فواز احمد زمرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤٢٤ه، ٢٠٠٣م.

١٥. الفراء، معاني القرآن، ج١، تحقيق احمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، مصر، ١٣٧٤ه، ١٩٥٥م.

١٦. القسطلاني، لطائف الإرشاد لفنون القراءات، تحقيق، عامر السيد عثمان، ود. عبد الصبور شاهين، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٩٢م.

١٧. المبرد، الكامل، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحادة، القاهرة.

مظاهر پايداري در شعر أبوالقاسم الشابي

دكتر رقية رستم پور ملكي
استاديار گروه زبان و ادبيات عرب، دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ايران
امير فرهنگ نيا
دانشجوي دكتري گروه زبان و ادبيات عرب، دانشگاه تربيت مدرس، تهران، ايران

چكيده

شعر پايداري يكي از اركان ادبيات معاصر عرب و يكي از وسيع ترين حوزه هاي شعري است كه شاعران بدان پرداخته اند. شاعر ادبيات پايداري ناچار است كه سرنوشتش را به دست خود رقم بزند و دعوت كننده به سوي آزادي، استقلال و پايبند به مسائل جامعه اش باشد.

اگر در شعر معاصر تونس دقت كنيم أبو القاسم الشابي را از بزرگ ترين شاعران پايداري مي يابيم كه شديدا به آزادي عمل ايمان دارد و خود را در برابر هم وطنان و مليت عربي مسؤول مي داند. در برابر ظلم و طغيان پايدار است، به سابقة درخشان مليت خود افتخار مي كند و واقعيت تلخ موجود را نمي پذيرد.

اين مقاله در تلاش است مظاهر پايداري در شعر شابي را از يك طرف و از طرف ديگر زندگي، شخصيت، و فرهنگ او را مورد بررسي قرار داده و مهم ترين موضوعات شعر پايداري او را در اين محورها مشخص نمايد:

۱- وطن دوستي
۲- مبارزه با استعمار
۳- ملي گرايي

كليد واژه‌ها: ابو القاسم شابي، پايداري، وطن دوستي، ملي گرايي، شعر معاصر تونس.

قرائتي از قصيده لعارز ١٩۶٢

علی زائری وند
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه اردن

چکیده

تحلیل کلام تلاشی است در راستای شناخت پیام‌هایی که متن در صدد رساندن آن می باشد و با قرار دادن متن در چارچوب اجتماعی و تاریخی آن، می کوشد تا پس زمینه های متن را بیان کند.

بنابراین، تحلیل کلام به رمزگشایی متن و دستیابی به پیش زمینه های آن کمک می کند.

این پژوهش بر آن است تا قصیده "لعازر۶٢" خلیل حاوی را بر اساس این نظریه که مستند بر نظریه های اتساق و انسجام است بازخوانی نماید.

کلید واژه ها: تحلیل کلام، اتساق، انسجام، احاله.

مسأله بیگانگی اجتماعی در محیط بیگانه

(خوانشی از رمان الحي اللاتینی)

دکتر حامد صدقی
استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت معلم، تهران، ایران
عبدالله حسینی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت معلم، تهران، ایران

چکیده

مسأله احساس بیگانگی به حالت‌هایی اشاره دارد که شخص در آنها با تاثیرپذیری ازفرایند های فرهنگی و اجتماعی در درون خود و یا در داخل جامعه، دچار ضعف یافروپاشی شخصیت می شود.

از این منظر، هریک ازعقده های روانی و اختلال شخصی، اضطراب، نگرانی مداوم و عدم اعتماد به نفس، می تواند تصویری ازمسأله از خود بیگانگی را نشان دهد که شخصیت قهرمان را در رمان "الحی اللاتینی"، اثر سهیل ادریس، تحت تاثیر قرار داده است.

این مقاله با تکیه بر نکات مذکور برآن است تا به دو پرسش اصلی در این زمینه پاسخ گوید:

۱. احساس بیگانگی اجتماعی و مهمترین شکل های آن چیست؟

۲. مهمترین جلوه های احساس بیگانگی اجتماعی که در شخصیت قهرمان رمان الحی اللاتینی بازتاب یافته، چیست؟

این مقاله درصدد است بیان کند احساس بیگانگی همان مشکل بی هویتی است که قهرمان داستان را برای دستیابی به هویت خود بین ارزشهای شرق وغرب در انزوا قرار داده است. اما او می کوشد تا از طریق سازش بین ارزشهای شرق وغرب از یک سو، و گذشته و حال از سوی دیگر، به یک هویت عربی مستقل و وابسته به گذشته دست یابد. از این رو نویسنده رمان به شخصیت قهرمان داستان خود توانایی و قدرت دستیابی به یک هویت اصیل و در عین حال پویاو آینده مند بخشید.

کلید واژه‌ها: سهیل ادریس، رمان، بیگانگی اجتماعی، محیط بیگانه.

مقایسه دو شرح مشهور الفیه: شرح ابن عقیل و شرح سیوطی

إلهه صفیان
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه اصفهان، ایران
سید محمدرضا ابن‌الرسول
استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه اصفهان، ایران

چکیده

در مقاله حاضر، نگارندگان ضمن نگاهی گذرا بر زندگی و آثار سه تن از نحویان مشهور -محمد ابن‌مالک، بهاءالدین عبدالله بن‌عقیل، و جلال الدین عبدالرحمن بن أبی‌بکر السیوطی- به مقایسه شرح ابن عقیل وشرح سیوطي معروف به *البهجة المرضیة* -که از شروح مشهور *الفیه*‌اند- پرداخته‌اند، و با ذکر مثال‌هایی از دو شرح به وجوه شباهت و تفاوتشان اشاره می‌کنند.

از مهمترین اهداف این مقاله، آشنایی با اسلوب دو شارح در شرح الفیه ابن‌مالك، و نظر دو شارح نسبت به آراء مصنف و دیگر نحویان.

کلید واژه‌ها: مقایسه، *الفیه ابن مالک*، شرح، ابن عقیل، سیوطی

مرثیه های متمم بن نویره (بررسی در تاریخ وشعر)

دکترعدنان محمد أحمد
استاد ادبيات اسلامي، دانشکده ادبيان و علوم انساني، دانشگاه تشرين

چکیده

این مقاله برآن است که اظهار اندوه عمیق متمّم ابن نویره در رثای برادرش مالك تنها به دلیل مرگ و دوری او نیست، بلکه بیش ازآن در نتیجه احساس حمایت حکومت از قاتل و تشویق وی به ارتکاب این جنایت است.

این پدیده بیانگرعدم باور شاعر به حکومت است که موجب عمیق تر شدن احساس غربت، وبازگشت به باورهای نظام جاهلی است، که ضمانت کننده حقوق مردم آن دوران بود. به نظر نویسنده مقاله این همان چیزی است که پایبندی متمم به ارزش های جاهلی و روگردانی او از ارزش‌های اسلامی ومفاهیم دینی را در مرثیه خود که دست کم باید از آنها درس ميگرفت و بر آنها تکیه ميکرد، توجیه می کند.

کشته شدن مالك حادثه ای بحث برانگیز و پر ابهام و به عنوان انگیزه ابداع شاعر درمرثیه سرائی قابل تأمل و نیازمند بررسی است. چرا که با بررسی بیشتر می توان انگیزه شاعر از این مرثیه ها را دریافت. آنچه برای ما در این حادثه مهم استِ علت پیدایش این مرثیه ها و امکان استفاده ازآن برای افزایش توان خواندن متون رثائی است. ولی به نظر نویسنده پیش از سخن گفتن از قتل مالک، شایسته است به معرفی شاعر بهصورت یک کار روشمند پرداخته شود.

کلید واژه‌ها: متمم، مالك، مرثیه ها، نویره

تأثير داستان قرآني سليمان(ع) در غزل ۲۱۶ ديوان حافظ

دكتر علي نظري
دانشيار گروه زبان و ادبيات عرب، دانشگاه لرستان

چكيده

قرآن كريم، تأثير شگرفي بر غزليات حافظ شيرازي گذاشته است. در اين ميان، حافظ گاهي به شكلي رمزي و تأويل بردار همراه با ابهام هنري و شعري از اين كتاب آسماني بزرگ اثر پذيرفته است. حافظ، الفاظ و مضامين قرآني را انتخاب كرده و از آنها اسلوب شعري جذاب و داراي قدرت اثر گذاري زياد آفريده است. به نظر مي رسد ميان غزل ۲۱۶ ديوان حافظ و قصه سليمان و ملكه سبأ در سوره نمل، در مفردات، تراكيب و مضامين، هماهنگي و تناسب هنري و رمزي، به چشم مي خورد. بدين شكل كه حافظ از قصه قرآني و رواياتي كه در تفسير آيه ۴۴ سوره نمل در تفاسير بويژه كشاف زمخشري آمده، بن مايه هاي فكري و شعري خود را اقتباس كرده است. پري (جنّ)، ملكه سبأ، عدم تمايل جنّ به ازدواج سليمان با ملكه به جهت ترس از افشاي اسرا، بري بودن ملكه از عيوب انتسابي در عقل و ساق و پا و...، مفردات و مضاميني است كه مورد توجه حافظ قرار گرفته و هنرمندانه، آنها را با اسلوب شعرى در قالب غزل سروده است. به عنوان مثال، وي ماده"نظر" را از قصه سليمان انتخاب نموده و آن را در ساختار جذاب "منظور خردمند" و صاحب نظر" در غزل بكار برده به گونه ايكه مخاطب صرفا پس از تأمل و تعمق فراوان مي تواند به منشأ و مبدأ آن پي ببرد و اين اسلوب است كه توانسته شعر حافظ را عليرغم گذشت ايام، جذاب و خواندني و ماندگارسازد.

كليد واژه‌ها: قرآن كريم، سليمان(ع)، ملكه سبأ، حافظ شيرازي

مقدمه بر وقف وابتدا، اصطلاحات آن ورابطه آن با دستور زبان عربي

دكتر يونس يونس
استاديار گروه زبان و ادبيات عرب، دانشگاه تشرين، سوريه

چكيده

اين مقاله قضيه وقف وابتدا و تعريف اصطلاحات و همچنين رابطه آن دو را با دانش نحو مورد بررسي قرار مي‌دهد. اين امر از طريق تتبّع آراء و نظرات قاريان و نحوياني كه مواضع وقف را مشخص كرده اند و آنها را با دلايل و علل خود همراه كرده‌اند صورت مي‌گيرد. اين علل و دلايل بيشتر با قواعد و احكام صرف و نحو ارتباط دارد و بيان مي‌كند كه داننده مواضع وقف و ابتدا به شناخت نحو و مواضع تقدير گرفتن در نحو نياز دارد. مثلاً نحّاس نحوي به نقل از ابن مجاهد نوشته است: "تنها يك نحويِ قرائت شناس و آگاه از قصص و مطلع از زبان قرآن به خوبي از عهده مواضع وقف و ابتدا برمي‌آيد."

سپس به اختلاف نظر عالمان متقدم درباره شمار و نامگذاري انواع وقف پرداخته‌ايم. اين اختلاف نظر در منظوري كه براساس ترتيب زماني آنها بر طبق يادكرد آن عالمان متقدم ترسيم گرديده، پديدار مي‌شود و معلوم مي‌گردد كه انديشه تقسيمات آنها روشن نيست و هيچ كتابي در اين حوزه در اساس تقسيم و تعيين مواضع وقف با كتاب‌هاي ديگر اتفاق نظر ندارد. ما در اين مقاله چهار موضع از مواضع وقف را كه با بحث حاضر تناسب دارد آورده‌ايم و هريك از آنها را تعريف كرده‌ايم كه عبارتند از: وقف تام، وقف كافى، وقف حسن (نيكو)، وقف بيان.

ضمناً به اين نتيجه رسيده‌ايم كه وقف و ابتدا از موضوعاتي است كه بر علم صرف و نحو تكيه دارد و براي ما روشن گرديد كه احكام و قواعد نحو و اختلاف نظر نحويان در بسياري از موارد وقف و نوع ان را جهت مي‌دهد.

كليد واژه ها: وقف تام، وقف كافى، وقف حسن، وقف بيان

Symbols of Resistance in Abulghasem al-Shabi’s Poems

Roqayeh Rostampur Maleki
Azzahra University Professor
Amir Farhang Nia
M.A. in Araabic Language & Literature

Abstract

Resistance poetry is one of the cornerstones of contemporary Arabic literature and is one of the vastest realms of poetry poets have concerned themselves with. The poet of resistance does not have any choice but to write his own destiny and invite others to freedom and independence and be devoted to the interests of his society. A careful look at the contemporary poetry of Tunisia reveals that Abulghasem al-Shabi is one the greatest poets of resistance who firmly believes in freedom and sees himself responsible for his fellow countrymen and Arab nations. He stands against oppression and injustice, takes pride in the brilliant history of his nation and does not accept the current state of affairs. This paper attempts to investigate symbols of resistance in Al-Shabi’s poems as well as his life, personality and culture. It also tries to outline the most important themes in his resistance poems in the following areas:

1. Patriotism,
2. Resisting colonialism,
3. Nationalism.

Key words: Abulghasem Alshabi, resistance, patriotism, nationalism, contemporary poetry of Tunisia.

Discourse analysis

Ali Zaeryvand
Ph.D candidate, Jourdan university

Abstract

Discourse analysis is an attempt to identify the messages that a text intends to convey. The discourse analyst tries to put them in a historical and social context by considering it with reference to the sources it is derived from. In other words, discourse analysis helps decode the text and identify the assumptions behind it and the intellectual interests of the author. This study aims to interpret the poem, Lazarus 62, by Khalil Hawi in the light of the theory of discourse analysis and its sub-theories of unity and coherence.

Key Words: discourse analysis, reference, structure, unity.

Social Alienation in a Strange Environment: A Reading of the Novel "Latin Quarter"

Hamed Sedqi
Tarbiat Moallem University Professor
Abdollah Hoseini
M.A. in Araabic Language & Literature

Abstract

Alienation refers to situations where the individual suffers personal weakness or disintegration as a result of internal social psychological processes. Psychological complexes, personality disorders, anxiety, chronic worry and low self-esteem can each be a reflection of alienation which has afflicted the hero of "Latin Quarter" by Suhail Edris. This article wants to address the fallowing two questions in relation to the above points:

1- What is social alienation and its important forms?

2-What are the most important manifestations of social alienation that is embodied in the hero of "Latin Quarter"?

The article maintains that feeling alienated can be attributed to losing identity by the hero of the novel, who is stranded between Western and Eastern values. He struggles to reconcile the two value systems and the past and the present in order to obtain independent Arabic identity with a solid basis. So, the author of the novel has given the hero the ability to achieve a free-standing and sustainable identity.

Key words: Sohail Edris, novel, social alienation, strange environment.

A Comparison of Two Famous Well-Known Explications of Ibn–Malek`s Alfiyya, by Ibn-e-Aqil and al-Soyuti

Elahe Safian
Ph.D Student in Araabic Language & Literature at Esfahan University
Sayyed Mohammad Reza Ibnorrasool
Esfahan University Professor

Abstract

After introducing three famous grammarians –Ibn-e-Malek, Ibn-e- Aqil and al-Soyuti– the authors of this article try to compare and contrast the tow well-known explications of Ibn–Malek`s Alfiyya, by Ibn-e-Aqil and al-Soyuti. The authors refer to the similarities and differences between the two explications and give examples from both works. The main purpose of this article is introduce the methods of the two exegeses on the Alfiyya**,** show their similarities and differences and reveal their author's views about Ibn-e-Malek and other grammarians.

Key words: comparison, Ibn-e-Malek`s Alfiyya, explanation, Ibn-e-Aqil, al-Soyutyi

Mutammem bin Nuwairah's Elegies: A Study in History and Poetry

Adnan Muhammad Ahmad
Tishreen University Professor

Abstract

This research assumes that the deep sorrow expressed in Mutammem bin Nuwairah's elegy for his brother, Malik, is not a result of the lamentable loss. Rather, it springs from the poet's feeling of suppression caused by the authorities and the encouragement they provided for his brothers murderer. This stand led to the poet's lack of faith in the state. In turn, this deepened his alienation and his wish to revive the tribal system which guaranteed rights of the tribe's members. Thus came Mutammem's abiding by the Pagan ethical principles in his elegies, and his disobedience of the Islamic moral injunctions as it is understood from his elegies. Malik's death is surrounded by big unresolved controversies that necessitate attention since this event functions as the stimulus of the poet's creativity. Such focus will interest us in his work and contribute to the study of elegiac texts. This researcher believes that it is methodologically sounder to introduce the poet first and talk about Malik's death.

Key words: Mutammem, Malik, elegy

The Influence of Solomon's Story in the Quran on Hafiz Sonnet 216

Ali Nazari
Assistant professor, Lurestan University

Abstract

The holy Quran exerted great influence on Hafiz Sonnets. Sometimes this influence has been symbolic and open to different poetic and figurative interpretations. Hafiz has adopted Quranic words and expressed them in beautiful ways with strong effect. It seems there is a high amount of correspondence between Hafiz's Sonnet 216 and the story of Solomon in the Quran (Surah Naml) in wording, notions, themes and artistic and symbolic expressions. Clearly, Hafiz based his poem on this Quranic story and Zemakhshari's interpretation of Verse 44 in Naml. Fairy, Saba Queen, dissatisfaction of Jens as to Solomon's marriage to Saba Queen are among the themes Hafiz incorporated into his poem and presented in an artistic sonnet. For example, he took "nazar" (glance, look) from Solomon's words and used it in a phrase in his poem to refer to "wise words" and "wiseman". It is difficult to discover this connection at first glance. However, this technique makes Hafiz's poetry very interesting and enjoyable to read.

Key Words: the holy Quran, Saba Queen, Hafiz

An Introduction to Pause and Start and their Ramifications in Arabic Syntax

Yunis Ali Yunis
Tishreen University Professor

Abstract

This article investigates pause, start, their ramifications and their place in syntax. This is done by probing the views expressed by the reciters and syntacticians whi have specified and justified proper locations for pause. Their reasons and justifications mainly have to do with rules of syntax and morphology, suggesting that respecting the location of pause and start requires a good knowledge of syntax and correct recitation. For example, Al Nahhas has quoted Ibn-e-Jahid as saying “only a syntactician who knows correct recitation and is aware of the language and content of the Quran can pause and start at the right place. The article then consider the difference among the early scholars about the kinds and names of pauses. These differences reveal themselves only in the chronological order mentioned for the pauses. The idea behind the divisions is not clear and the books in this area do not agree with each other about the basis for specifying types of pauses. For locations suitable to the present discussion are defined and elaborated on: full pause, sufficient pause, appropriate pause, and rhetorical pause. The article conclude that pause and start depends on syntax and morphology and various, sometimes opposing, rules and standards govern pause and start and their types.

Key Words: pause, start, full pause, sufficient pause, appropriate pause, rhetorical pause

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	ʼ	ʼ
ب	b	b
پ	—	p
ت	t	t
ث	$\underline{\text{th}}$	s̲
ج	j	j
چ	—	č
ح	ḥ	ḥ
خ	$\underline{\text{Kh}}$	$\underline{\text{kh}}$
د	d	d
ذ	$\underline{\text{dh}}$	$\underline{\text{dh}}$
ر	r	r
ز	z	z
ژ	—	
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ţ	ţ
ظ	ẓ	ẓ
ع	ʻ	ʻ
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	—	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِ	i	e
ـَ	a	a
ـُ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ‘Askarī
Co-editors-in Chief: Dr. Maḥmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.
Assistant Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī
Executive Support: Seyed Rooholla Hoseyni Ṭāherī
Printed by: Semnān University
Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature,* Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.
Phone: 0098 231 3354139 **Email: lasem@semnan.ac.ir**

Web: www.lasem.semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

ISSN: 2008-9023

Studies on Arabic Language and Literature

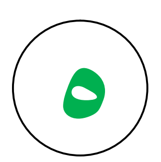
(Research Journal)

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume1, Issue4, Winter 2011/1389

جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللغةالعربية وآدابها



ردمد: 2008-9023

مجلّة فصليّة محكّمة تصدر عن جامعتي:

سمـــنان ــ إيـــران **تشرين ــ سورية**

السنة الثانية، العدد الخامس، ربيع ١٣٩٠/٢٠١١

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصليّة علميّة محكّمة

صاحب الإمتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير الداخلي: الدكتور شاكر العامري

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الانكليزيّة: الدكتور هادي فرجامي

الخبير التنفيذى: السيد روح الله الحسيني الطاهري

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

هاتف: ٠٠٩٨ ٢٣١ ٣٣٥٤١٣٩ **البريد الإلكتروني:** lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلة علميّة محكمة، تصدرها جامعتا

سمنان و تشرين، في إيران وسوريا

السنة الثانية، العدد الخامس

ربيع ١٣٩٠/ ٢٠١١

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقّم بـــ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـــ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي **(ISC)** التابعة لوزارة العلوم الإيرانيّة يتمّ عرض مجلة « **دراسات في اللغة العربية وآدابها** » العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ این نشریه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـش مجله ی علمی پژوهشی «**دراسات في اللغة العربية وآدابها**» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام **(ISC)** نمایه سازی شده است.

شروط النشر في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغةالعربية وآدابها مجلّة فصليّة محكمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب النصّ على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

ت) نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حده ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً:** اسم الكاتب بالترتيب العادّي تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه فاصلة،

رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- ترسل البحوث بواسطة الموقع الإنترنتي للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم Simplified Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف و تُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠- في حال قبول البحث للنشر في مجلّة **دراسات في اللغةالعربية وآدابها** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسؤوليّة المعلومات الواردة فى مقالاتهم من الناحييتين العلمية والحقوقية.

١٣- ترسل المراسلات والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، مكتب المجلة، الدكتور محمود خورسندي.
٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩ - lasem@semnan.ac.ir

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب، ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

١- لقد استطاعت **مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها** أن تُصدر حتى الآن خمسة أعداد، و ذلك بالتعاون مع أساتذة الجامعات في إيران وسورية، الأمر الذي يوجب علينا أن نتقدّم بجزيل الشكر والامتنان لكافة الأعزاء الذين بادروا بإرسال مقالاتهم للمجلة، وإلى كافة الأساتذة الذين تولوا أمر تحكيم المقالات والذين أبدوا وجهات نظر مفيدة.

٢- رغم الجهود الجبّارة التي بذلها ويبذلها الأخوة لرفع وتحسين مستوى المجلة، إلّا أننا نعترف بأنّ الطريق لا تزال طويلة لإزالة كافة نواقص المجلة شكلاً ومضموناً، حيث نهيب بجميع الأساتذة والفضلاء ألّا يبخلوا علينا بمقترحاتهم البنّاءة للارتقاء بمستوى المجلة.

٣- في بعض الحالات التي يتم ردّ المقالات فيها، يقوم رئيس التحرير بإرسال مقترحات لإصلاح المقالة إلى صاحبها، فإن التزم المؤلف بتلك الإصلاحات فإنه يتم عرض المقالة على الحكمين.

٤-يطمح القائمون على المجلّة في رفع مستوى المقالات علميّا ومنهجيّا. فالمطلوب من المؤلفين والمنقّحين والحكام التركيزعلى الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعاييرالعلميّة والمنهجيّة في أبحاثهم.

فهرس المقالات

التّراث الدّيني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية

الدكتور محمّد خاقاني اصفهاني*
مريم جلائي**

الملخّص

إن الحضور البارز للتّراث بأشكاله المختلفة يُعتَبر من السّمات البارزة للقصيدة العربية الحديثة، إلا أنه اكتسب نكهة خاصة في القصائد التي تلتزم بقضية القدس. ولسنا نبالغ إذا قلنا إن التّراث الديني - من بين أنواع التّراث- مهيمن على القصيدة الفلسطينية لمكانة القدس الدينيّة في وجدان الشاعر العربي والفلسطيني بخاصة. وفي ديوان الشاعر الفلسطيني المسلم سميح القاسم -باعتباره من أبرز أدباء المقاومة- رصيد ديني متعدّد توفّر فيه بشكل مباشر أو غير مباشر، شأن الإبداعات الأدبية عند أقرانه من كبار الأدباء الفلسطينيين.

فتوقّف البحث عند الدلالات الدينيّة في شعر سميح القاسم بالمنهج الوصفي- التحليلي، وتناول قدرة الشاعر ومدى نجاحه في التّفاعل مع التّراث الدّيني، ووصل إلى أن لاستخدام الشاعر التراثَ الديني أبعاد سياسية ونفسية، وأنه يعتبر من أبرز الأسس الفنية في شعره، كما نمّ عن براعته الشعرية مؤكداً على التأثير الإيجابي لتوظيف التّراث في خدمة النص الأدبي وإخصابه.

كلمات مفتاحية: الأدب العربي الحديث، الشعر الفلسطيني، سميح القاسم، التّراث الدّيني.

المقدّمة

إن التأثّر سمة إنسانية مشتركة بين الشعوب لا تعني النقل عن الآخر ومحاكاته، وإنما تعني سعة المعرفة والاطّلاع، فالإبداع والأصالة. ومن تجلّيات التأثر والآليات الفنيّة التي تُعتبر من مظاهر الأصالة في الإبداعات الأدبية هو تواجد التّراث فيها بأنواعه المختلفة، أهمّها التّراث الديني، والتّراث التاريخي، والتّراث الأسطوري، والتّراث الشعبى الفلكلوري.

---

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أصفهان.
** طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أصفهان.
تاريخ الوصول: ٨٩/١٠/٢٢ تاريخ القبول: ٨٩/١١/٢٠

بعبارة أوضح، إنّ الإنتاج الأدبي الأصيل مكان تجتمع فيه بؤر ثقافية متعددة ولا مناص للأديب منه؛ لأن الكاتب في أصله قارئ يختزن في ذاكرته ما تعلّمه من الثقافات المختلفة فتتشكّل لديه خلفيةٌ ثقافيةٌ يوظّفها أينما سنحت فرصة للتعبير عما يريد نقله إلى القارئ.

وإن التّراث جزءٌ لا يتجزأ من الأدب الفلسطيني المعاصر حتى تحوّل استخدامه إلى سمة من سماته الأسلوبية. ومن المعروف أن العناية بالتّراث قد شقّت طريقها إلى مجال النقد الأدبي الحديث في القرن التاسع عشر، عندما ظهرت فكرة القومية والبحث عنها عند الشعراء الرومانيسيين. فقام عددٌ من الباحثين بدراسة "التّراث" في أعمال أدباء الأرض المحتلة من أهمها مقالة عنوانها «الدّلالة الدينية في الشعر الفلسطيني» (٢٠٠٧) لـــ«سرجون كرم» و مقالة «التّناص القرآني في شعر محمود درويش»(١٣٨٤هـــ.ش) للباحثة «رقيه رستم پور»، ورسالة ماجستير عنوانها «توظيف التّراث في شعر سميح القاسم» قامت بإعدادها «لولوة العبد الله» (٢٠٠٧) نوقشت بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة.

والدراسة هذه تسعى إلى تسليط الضوء على التّراث الدّيني عند سميح القاسم، وتمّ اختيارها لأسبابٍ منها تجسُّد التّراث الديني في أدب المقاومة الفلسطينية بصورة منقطعة النظير ومكانة الشاعر الهامة في خريطة الشعر العربي.

يهدف البحث إلى بيان عمق تفاعُل الشاعر مع تراثه الديني مفترضاً أن الشاعر تفاعَل مع التّراث الديني تفاعلاً حيوياً ووظّفه توظيفاً ناجحاً حتى انصهر في سيـــاقه
الشعري ما يدلّ على ذكاء الشاعر في ربطه الواقع الحاضر بالقديم.

حياة سميح القاسم وميزاته الأدبية

يُعتبر سميح القاسم مِن أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، وهو من مواليد عام ١٩٣٩م. نشأ في عائلة محبة للعلم والثّقافة بمدينة الزرقاء الأردنية. وبعد أن تلقّى تعليمه في مدارس الرّامة والنّاصرة، دخل ساحة الحزب الشيوعي الإسرائيلي ولكنّه تركه بعد فترة وتفرّغ لعمله الأدبي. و «ما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرةٍ واسعةٍ في العالم العربي. كتب سميح أيضاً عدداً من الرّوايات، ومِن بين اهتماماته الحالية إنشاء مسرح فلسطيني يحمل رسالة فنيّة وثقافيّة عالية كما يحمل في الوقت نفسه رسالةً سياسيةً قادرةً على التأثير في الرأي العام العالمي فيما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.»[١]

١ - الجيّوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، ص٣٧٨.

أما بالنسبة إلى خصائصه الشعرية فمن البديهي أن سميحاً باعتباره شاعراً مناضلاً انصبَّ اهتمامه الأول على مأساة فلسطين المحتلّة فإذا بشعره يضجّ بروح المقاومة والكفاح والإيمان بالوطن والتّفاني في سبيله شأن سائر الأدباء الفلسطينيين المعاصرين. ومن ميزاته الشعرية استلهام التّراث على مدى واسع وهو ما نحن هنا بصدده.

التّراث وتوظيفه في الأدب الفلسطيني المعاصر

لا ينكر أحدٌ أن التّراث قيمةٌ مِن قيم الشعوب الروحيّة يلزم عليها أن تبذل ما في جهدها للحفاظ على مرتكزاته وملامحه كلما سنحت فرصة، وهو انتقال التقاليد، والعادات، والخبرات، والفنون، والمعارف من زمنٍ إلى زمنٍ، ومن مجتمع إلى مجتمع سواء كان هذا التّراث مادياً أم معنوياً.

على هذا، للتّراث جذورٌ راسخةٌ في نفوس الشعوب، والأدباء بخاصة، من حيث نضجه لتجاوزه الزماني والمكاني، فيحاولون نقله من جيل إلى آخر. إذن «فالروافد التّراثية لقيت اهتماماً كبيراً من الدارسين المحدثين في الغرب والشرق على السواء، باعتبار أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر هو نصٌ عقيمٌ.»[1]

لذا نجد الأديب -في أي عصر كان- التجأ إلى التّراث كمجال لإبداعاته الشعرية ووسيلةٍ لتوليد دلالات جديدة، إلى أن نرى الشاعر أدونيس على سبيل المثال رغم محاولاته للتنصّل من أشكال التّراث، إلا أنّه لا يجد مناصاً من استعمال الرموز التّراثية كمجال لإبداعه الشعري.[2] وليس محاولتُه الفاشلة غريبةً «لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نصٍ هو معرفة صاحبه للعالم.»[3]

غير أن اللافت للنظر في تجارب الأدباء المحدثين هو توظيفهم لتقنية التّراث بأشكاله المتعددة على نطاق واسع جداً إلى أن أصبح مِن السّمات البارزة للقصيدة العربية الحديثة منذ بدء النهضة. وربما يرجع سببُ ذلك إلى ضرورات ومؤثّرات خاصّة واجهها الشاعر العربي في العصر الراهن وإلى عدة عوامل أخرى تنوّعت «بين ثقافيةٍ ترى أهمية توسيع أفق الشاعر ومداركه، ونفسيةٍ تُعين الشاعر على التّخفيف من كآبته ومعاناته، وفنيةٍ تُوفّر له أدوات جديدة مرنة، وقوميةٍ تُعيد له الثّقة برصيده القومي

١- عبداللطيف، تقنية توظيف التّراث الديني في شعر مفدي زكريا، ص٢.

٢- المصدر نفسه، ص١.

٣- تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص٦٢.

مقابل ثقافة المستعمر والوافد، وسياسيةٍ أجبرت الشاعر على اتّخاذ وسيط بينه وبين القارئ»[١]. والشاعر الفلسطيني كغيره من الشعراء المعاصرين خضع لهذه العوامل فضلاً عن حاجته الملحّة لتناول الصراع الذي أنشب نيابَه في جسد وطنه الحبيب الذي تحوّل إلى أهم قضيّةٍ سياسيةٍ في الوطن العربي والإسلامي الكبير رغم هيمنة (رقابة) العدو الصهيوني على إنتاجه الأدبي والفكري. وبعبارة أخرى، «نزع شعر المقاومة إلى الرمز واستخدام الأسطورة بسبب الهجمة الاقتصادية والسياسية التي شنّتها السلطات الإسرائيلية على الشعراء والمثقّفين».[٢]

على ضوء هذه الظروف القاسية التي وُرِّط فيها الشاعر الفسطيني، تزايد حضور التّراث في شعره حتى أنه شكّل ميزةً بارزةً من ميزات أدب الشعراء الفلسطينيين، ومنهم الشاعر الفلسطيني الشهير سميح القاسم.

التّراث الديني

ارتبط الدين بالوجدان الإنساني ارتباطاً وثيقاً عبر العصور والأجيال ولا يخفى ما للدين من أهمية في حياة الناس، لما له علاقة بعواطفهم؛ إذ ليس هناك عاطفة أقوى من عاطفة الدين. من هذا المنطلق، يوظّف الأديب تراثه الديني ضمن إنتاجه الأدبي واعياً أو غير واعٍ، مباشرةً أو غير مباشرة مثيراً في القُرّاء مشاعرهم الدينية بغية تلقّي استجابة أكثر من قبلهم. إلا أنّه كثر توظيف الرموز الدينية في الشعر المتصل بفلسطين المحتلة والقدس بخاصة، لأسبابٍ، منها:

١- «لمكانة القدس الدينية والحضارية اتّجهت أفئدة الشعراء إليها، فجاء إنتاجهم غزيراً. من هنا لجأ الشعراء إلى الدّين كمصدر هام وأساسي في الشعر العربي المعاصر الذي كتب عن القدس. فما يكاد يخلو نص من نصوص هذا البحث من بُعد ديني، طالما تتناول هذه النصوص مدينة مقدسة لدى كل الديانات السماوية الثلاث»[٣]. والأديب الفلسطيني يخاطب معتنقي الديانات الثلاث لأنه يعتبر وطنه المحتل مهد الأديان السماوية، على سبيل المثال يقول سميح القاسم:

نَحْنُ مِنْ أرْضٍ -يُقال

١- قائد، «توظيف التّراث في الشعر اليمني المعاصر في الحقبة ١٩٩٠-١٩٩٢م»، ص٢.

٢- كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، ص٣١.

٣- المصدر نفسه.

إنَّها مَهْدُ النّبواتِ – يُقال
بَسَطَتْ نُوراً وَعِرْفاناً على الدُّنْيا [١] وفي مكان آخر يقول:
أرْضُنا
مِنْ عَسَلٍ ـــ يُحْكى ـــ بها الأنْهارُ ـــ يُحْكى
مِنْ حَليبٍ
أنجَبَتْ ـــ يُحْكى ـــ كبارَ الأنْبياءِ [٢]
أويقول نزار قباني في قصيدته «القدس»:
يا قُدْسُ يا مَدينَةٌ تفوحُ أنبياء
عَلَيك يا لُؤْلُؤَةَ الأدْيانِ... [٣]

٢- أنّه «لما كان تشويه الثقافة الإسلامية والعربية وإشاعة الجهل بين الناس من الأهداف الرئيسية للكيان الصهيوني فكان طبيعياً أن يردّ الشعراء الفلسطينيون إلى موروثهم الديني باعتباره من مقوّمات شخصيتهم في مواجهة الكيان الصهيوني الذي يحاول أن يستند في وجوده إلى مبرّرات دينية، وكأن استلهام شعراء فلسطين التّراث الديني ليس إلا تحدياً للكيان الصهيوني وادّعائه أحقيته بالوطن استناداً إلى افتراءات دينية[٤]». فيوظّف الرموز الدينية هادفاً الحفاظ على هويته الوطنية.

٣- يهدف الشاعر الفلسطيني من استخدام الرموز الدينية إثبات أصالته وأصالة شعبه رغم احتلال أرضه المقدسة من قبل العدو الصهيوني.

بناءاً على ما مرَّ، نجد في ديوان الشاعر الفلسطيني المسلم سميح القاسم كثرة هائلة من هجرة الرموز الدينية (النص الغائب) إلى النّص الحاضر حتى أصبح التّراث الديني جزءاً لا يتجزأ من شعره، نأتي هنا بشذراتٍ منه وردت في ديوانه، نقسّمها إلى التّراث الإسلامي، والتّراث المسيحي، والتّراث اليهودي.

أ- التّراث الإسلامي

١- القاسم، ديوانه، ص٦١٢.

٢- المصدر نفسه، ص٦٤.

٣- قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص١٦١.

٤- رستم پور، «التّناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ص١٩.

السواد الأعظم من شعراء فلسطين من معتنقي الإسلام المبين، والشاعر الكبير سميح القاسم منهم، ونظراً إلى انتمائه الدّيني نجد التّراث الإسلامي يحتلّ حيّزاً كبيراً في أشعاره.

أما بالنسبة إلى مكانة القدس في نفوس المسلمين فهي مسرى النبي محمّد (ص) نُزّل فيه قوله تعالى:

﴿سُبْحانَ الَّذي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ المَسْجِدِ الحَرامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذي بارَكنا حَوْلَه﴾[١]

وهي قبلة المسلمين الأولى فصلّوا تجاهها مدة ستة عشر شهراً تقريباً وفُتحت هذه المدينة في عهد عمر بن الخطاب، إذن فيها أماكن مقدسة كثيرة للمسلمين أهمها المسجد الأقصى، و قُبَّة الصّخرة، و مسجد عُمر، و بعض قبور الصحابة، إضافة عن ذلك يعتبرها المسلمون مهد الأديان كلها ومهبط كثير من الرسل والصّالحين فتقع في موضع تبجيل واحترام وفي هالة من القداسة عندهم. فاحتلالها وتدنيس مقدّساتها محنة أثارت مشاعر الأدباء في أرجاء العالم الإسلامي والأدباء الفلسطينيين بخاصة.

والتّراث الإسلامي في ديوان سميح القاسم فينقسم إلى استلهام الشخصيات القرآنية، التّناص القرآني، والشخصيات التاريخية الإسلامية.

أولاً: تجليّات التّناص القرآني في شعر سميح القاسم

عرف شعراء فلسطين أن تهشيم معالم الثقافة الإسلامية التى تتمحورُ على مضامين القرآن السّامية من أهداف الكيان الصهيوني الرئيسية إلى جانب هجماته العسكرية الشرسة فأدركوا أن أنجع الطرق لمواجهة العدو الصهيوني هو توظيف استراتيجية التّناص القرآني في إبداعاتهم الشعرية. لأن «التّناص[٢] تقنية من تقنيات الكتابة التي يلجأ إليها المؤلف، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر بغية زيادة لهفته وتعطّشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال[٣]». يتّضح مما مرّ أن شعراء فلسطين يوظّفون التّناص القرآني هادفين إثراء إنتاجاتهم الأدبية شكلاً ومضموناً، ففيما يلي نبسط القول على التّناص مع الشخصيات القرآنية في شعر سميح القاسم بإتيان نماذج منها وما يوافقها من آيات القرآن الكريم.

١- الإسراء/١.

٢- «إذا ما بحثنا عن أصول التّناص في الثقافة الغربية فإننا نقرّ بأن النقاد والباحثين قد أجمعوا على إرجاع هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، وذلك من خلال بحوثها التي كتبتها سنة ١٩٦٦-١٩٦٧» (تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ٦٧ص)

٣- المصدر نفسه، ص٦٠.

١) الشخصيّات القرآنيّة

من خلال قراءاتنا لديوان سميح القاسم وجدنا عدداً غفيراً من استدعائه للشخصيّات القرآنيّة وفيما يلي نماذج منها:

- **هابيل وقابيل:** «تعتبر حادثة قتل "قابيل" أخاه "هابيل" رمز الخطيئة التي مارسها الإنسان ضد أخيه، ورمز الشرّ الذي لايزال يعاني منه الإنسان إذ قام الشعراء المعاصرون بتصوير هذه الحادثة التي تدلّ على شناعة قتل الصهانية الشعب الفلسطيني الأبرياء[١]».

على هذا، يستخدم سميح لفظة "قايين" -اسم قابيل في العهد القديم- رمزاً للعدو المحتل الذي يتّسم بالضراوة والأنانية، والذي يقتل الشعب الفلسطيني إشباعاً لشهوته للقتل.

دُوري مَعَ الأَعْصارِ! يا قُطْعانُ! ضَيَّعَكَ الرُّعاةُ
وَابْكي رَبيعاً ماتَ... ماتَ
مِن يَومٍ شاءَ اللّهُ أن تَهوي يَدَا قايينَ
قاتِلَتَيْنِ، عائِصَتَيْنِ في الدَّمِ، في الحياةِ...
قايينُ! يا قايينُ! أينَ مَضَتْ بِهابيلَ خَطاه؟!
إذهَبْ! يُرافِقُكَ الشَّقاءُ... جَزاءُ فِعلَتِكَ الحَرامِ! [٢]

- **نوح** (ع): استدعى الشعراء النبي نوح (ع) بصور ودلالات متعددة. فوظّفوا هذه الشخصية إما من خلال رمز الحمّامة البشّارة التي جاءت إلى نوح بورق زيتون بمنقارها وطين برجلها فعلم أن الطوفان قد انتهى فاستوى بسفينته على الجودي، أو عبر بيان رحيل نوح وابتعاده عن الوطن.

إن سميحاً في قصيدة "ليلى العدنية" التي هي من أروع قصائده وأطولها، يرسم للقارئ معركةً تقع بين العرب وبريطانيا في صورة تمثيل صامت. يرمز الشاعر للأمة العربية بعدن، وليلى فتاة عدنية شهية يحاول العدو سبيَها فيمضي أبوها ليدفع عنها الذئاب الأجنبية، فيستشهد غيراناً لها إلا أنها تحرّض أبناء عَمّها لمواصلة النضال والصمود أمام العدو. في بداية القصيدة يؤمن الشاعر بحتمية الانتصار لصالح العرب، ففي وصفه صدرَ ليلى يعتبره بشّارةً لنوح بانتهاء الطوفان، فيطلب من الحمامة البشارة عودتها.

صَدرُها نَجدُ السَّلامَه / يَحْمِلُ البُشْرى إلى نوحٍ / فَعُودي ياحَمّامه[١]

---

١ - رستم پور، «التّناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ٢٥ص.

٢ - القاسم، ديوانه، ص٣١٢.

- **إبراهيم** (ع): وهو خليل الرّحمن يرمز في شعر سميح للمواطن الفلسطيني الذي عليه أن يقوم بتحطيم أصنام العصر بحجارته ومقلاعه أو بكلامه بدلاً من الفأس. ومن الواضح أنه يقصد بالأصنام العدو الصهيوني إذ يقول:

لَن تَسْكُتَ هذي الأشعارُ
لَن تَخْمُدَ هذي النّارُ...
فَسَأَحمِلُ فَأْسي
سَأَشُجُّ حماقاتِ الأوثانِ[٢]

- **يعقوب** (ع): من الشخصيّات التي تناولها الشاعر في قضية وطنه المحتل شخصية النبي يعقوب (ع). وهو رمز لمعاناة المتشردين المعذبين بفراق وطنهم الحبيب، كما عانى النبي بفراق ابنه الحبيب يوسف (ع):

مِنْ هذا الصَّخْرِ... مِن الصَّلْصالِ
مِن هذي الأرْضِ المَنْكوبَةِ
يا طِفْلاً يَقتُلُ يَعْقوبَه
يَعْجِنُ خُبْزاً لِلأطفالِ
مَن تَرمي في لَيلِ الجُبِّ[٣]

ومن زاوية أخرى ترمز قصة يعقوب إلى أمل الشاعر بتحرير الوطن من أيدي الأعداء المتلوثة بدماء الشهداء الفلسطينيين كما قرّت عينا النّبى يعقوب (ع) برؤية ابنه يوسف بعد تحمّل آلام فراقه في عهد بعيد:

أَحِبّائي أَحِبّائي
إذا حَنَّتْ عَليَّ الرّيحُ
وقالتْ مَرَّةً: ماذا يُريدُ سميحُ؟
وشاءَت أن تُزَوِّدَكُم بِأنبائي...
فمُرّوا لي بخَيْمةِ شَيخِنا يعقُوبَ

١- المصدر نفسه، ص١٥٤.

٢- القاسم، ديوانه، ص١٣٤.

٣- المصدر نفسه، ص١٣١.

وقولوا: إنَّني مِن بَعْدِ لَثْمِ يَدَيهِ عَن بُعدِ

أُبَشِّرُه...أُبَشِّرُه

بِعَودةِ يوسُفَ المحبوبِ[١]

- **محمّد (ص)**: إن قصيدة "أبطال الراية" لسميح القاسم لوحة فسيفسائية رائعة من التّراث الديني،جمع فيها أسماء الأنبياء العظام: آدم (ع) وابنيه، وموسى (ع)، وعيسى (ع)، ومحمّد (ص) وبعض الأعلام. والواقع أنه يخاطب في القصيدة معتنقي الديانات الثلاث المقدسة اليهودية، والمسيحية والإسلام معاً هادفاً إثارة مشاعرهم الدينية وقيامهم للدفاع عن القدس ومقدساتها وهذا منهج الشاعر في عدد غير قليل من قصائده. على سبيل المثال في قصيدة أخرى يجمع بين الأنبياء الثلاثة عندما يخاطب "باتريس لومومبا" شاعر الحرية ورسولها، إذ يقول:

وَأضاءَتْ أحْلامُه بِرُؤى موسى، وَعيسى، وأمنَياتِ مُحمّدٍ[٢]

وفي هذه القصيدة، يأخذ الشاعر هجرة نبيّنا محمّد (ص) من موطنه مكة إلى المدينة رمزاً لهجرة أبناء فلسطين وتشردهم، إذ ينشد:

حَرّاءُ: هَل هَجَرَتْ حَمامَتُكَ الوَديعَةَ؟

هَل جَفَتْكَ العَنكَبوتُ؟

حَرّاءُ! هَل دَهَمَتْ قريشُ أمانَ لائِذِكَ الكريمِ؟[٣]

ويخاطب الشاعرُ محمداً (ص) مستغيثاً به لما أصيب به من ألم الاحتلال والتّشرد قائلاً:

فَارْكَبْ بَعيرَكَ يا مُحَمَّدُ

تَعال... لي في الشَّمسِ مَعبَدٌ[٤] !!

ويشكو إليه الذين شرّدوا الفلسطينيين معتنقي دينه المبين كأنهم يُنكرون نبوّته، فيقول:

ما جئْتَ بالتَّنـــزيلِ! لَم يُفاجِئْكَ جَبرائيلُ

في رَهْطِ المَلائِكَ بِالنُّبوَّةِ!

١- القاسم، ديوانه، ص٥٩٦-٥٩٧.

٢- المصدر نفسه، ص١٠٧.

٣- المصدر نفسه، ص٣٢١.

٤- المصدر نفسه، ص٣٢٢.

لَم تَلْقَ وَجْهَ اللهِ! لَم تَسمَعْ مِن النِّيرانِ دَعْوَه!
لَم تُحيِ أمواتاً وَلَم تُنهِضْ كَسيحاً! [١]
لَم تُزِلْ بَرَصاً وَلَم تَخلُقْ نَبيذاً مِن مياهِ
لَم تَجِئْ بِالمُعْجزاتِ الخارِقاتِ [٢]

٢) الآيات القرآنية

هذا النمط من التّناص لا يُلاحظ كثيراً في أشعار سميح إذا قارنّا باستدعائه الشخصيات القرآنية ولكنّه ظهر باقتباس ألفاظ تحمل فكرة معينة، إذ يقول:

مُرّي بِيَدِك عَلى وَجْهي
أَعْطيني
قُبْلَةَ ميلادي
وَلْتَكنِ اللّيْلَةُ بَرْداً وَسَلاماً
في نارِ جَبيني [٣]

في «قصيدة من مفكرة أيوب» يندّد الشاعر بجرائم الصهيونية الشرسة في قتل الشباب الفلسطينيين الذي يتزايد يوماً بعد يوم. يحترق الشاعر في نار الألم فيطلب من حبيبته قُبلةً باردةً في عيد ميلاده وهو في الثامن والعشرين من عمره لتكون هى ضماداً على جراحاته الأليمة الحارّة. يذكّر الشاعر، باقتباسه عبارة «برداً وسلاماً»، بقصة إبراهيم (ع) الواردة في القرآن الكريم وقيام نمرود بحرقه حيث يقول تعالى:﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ [٤].

يرمز الشاعر بإبراهيم (ع) إلى المواطن الفلسطيني الذي قام نمرود العصر بحرقه فيرجو من الله تعالى خلاصه كما خلّص إبراهيم (ع) وأصبحت النار عليه برداً وسلاماً.

إن سميحاً يعشق وطنه ولا تضجره محنة أشد عليه ضراوة من محنة احتلال وطنه. ولا عجب في ذلك لأن وطنه ــ كما وصفه نفسه ــ يتميّز بسمات جعلته منفرداً يليق بما يحنّ إليه الشاعر فينشد فيه:

يَجْثِمُ الحُزْنُ على قَلْبي...ويُغْري بِالبُكاءِ

١- مشلولاً.
٢- المصدر نفسه.
٣- المصدر نفسه، ص١٨٥.
٤ ــ الأنبياء/٦٩.

غَيرَ أنَّ الشَّمْسَ...وَالبُركانَ وَ...القَتْلى
عَلى شُطْآنِ أنهارِ الدِّماءِ
أبداً تجذِبُ وَجْهي بالنِّداءاتِ الخَفيّه
لِمَكانٍ خَلفَ أسْوارِ الشَّقاءِ
إِرَمي ذات العِمادِ
إرمي... أمنَحُها مِن كلِّ قَلبي للعِبادِ[1]

يعتبر الشاعر وطنه «إرم ذات العماد» التي جاء وصفها في الأساطير و«هي مؤلَّفة من مئة ألف قصر، أعمدته زبرجد وياقوت، تجري بينها أنهار حصاها من الجواهر، أشجار جذوعها من الذّهب...[2]» وقد ذُكر اسم المدينة في التنـــزيل العزيز إذ يقول: ﴿... إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلادِ﴾[3] إضافة إلى أن إرم الفاضلة تموج فيها الإنسانية والمروءة.

يوظّف الشاعر الآية القرآنية توظيفاً ناجحاً، حيث إنه يُلقي للقارئ أن فلسطين المحتلة تتميز عن غيرها من البلاد بكونها مدينة أسطورية كما يعتبرها الجنة المنشودة في السطر التالي:

وعُدْ إِلى فِردوسِكَ المَهْجُورِ، لِلجَنّاتِ تَجْري تَحتَها الأنْهارُ، للْقَصْرِ الكَبيرِ[4]

كما نرى في وصفه للوطن يستخدم وصف القرآن للفردوس في الآية الشريفة:

﴿قُلْ أَؤُنَبِّئُكُم بِخَيْرٍ مِّن ذَلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِندَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللّهِ وَاللّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾[5]

وفي مكان آخر يصفه هكذا:

أرْضُنا / مِنْ عَسَلٍ ــ يُحْكى ــ بِها الأنْهارُــ يُحْكى ــ / مِنْ حَليبٍ[6]

لا شك أن انتقاء هذه الكلمات في وصف الشاعر لأرضه المقدسة يكون تحت تأثير الآية الشريفة:

---

١ ـــ القاسم، ديوانه، ص٢٢٨.

٢ ـــ المصدر نفسه، ص٣٠١-٣٠٢.

٣ ـــ الفجر/٨-٧.

٤ - القاسم، ديوانه، ص٣١٧.

٥ - آل عمران/١٥.

٦ - القاسم، ديوانه، ص٦٤.

﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاء غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى...﴾[١]

وملخص القول أن الوطن يعادل في نفس الشاعر مكانة الفردوس المنشودة ربما يزيد على هذا، بل هو مدينة أسطورية يقتصر اللسان عن وصفها.

ثانياً: الشخصيّات التاريخيّة الإسلاميّة

لن تنسى ذاكرةُ أحدٍ -مسلماً كان أو غير مسلم- التاريخ الإسلامي الباهر بما ينطوي عليه من أحداث وفتوحات جسيمة وشخصيات هامة، أكثر الشعراء من استخدامها في تناولهم قضية القدس «فاكتسبت دلالات جديدة، وقد أصبحت هذه الشخصيات والمواقع رموزاً لأهميتها في قضية القدس من ناحية، ولتكرارها من ناحية ثانية[٢]»، يهدف الشعراء من استخدامها إلى إغراء مشاعر قرائهم المسلمين في أنحاء العالم الإسلامي، وقيامهم للأخذ بثأر فلسطين المذبوحة. يصرّح سميح القاسم بهدفه هذا في قصيدة "ثورة مغني الربابة" التي جمع فيها أسماء عدد غفير من الشخصيات التاريخية:

يا أُمَّتي.... أحْكي لَهُم، عَن مَجْدِكِ الماضي، وَأُغْريهم بِثَأرِكِ[٣]

ونظراً لضيق المقام اخترنا أربعة من أهم الشخصيات التي وظّفها سميح القاسم في أشعاره؛

- **بلال**: بلال الحبشي ـــ وهو مؤذن النبي محمد (ص) ـــ أذن لأول مرة في المسجد الأقصى بعد وفاة الرسول فيعتبره سميح القاسم رمزاً لقدسيتها ويعرّف نفسه من مواطني مدينة بلال والمئذنة إذ يقول:

سَألوني عَنِ الّتي أنا مِنْها
وَهْي مِنّي رَبابَةٌ ومُغَنّ
عَندَليبٌ وَسُوسَنَةٌ
وَكِتابٌ
وَبِلالٌ وَمِئْذَنَةٌ[٤]

وفي قصيدة أخرى استعار بلالَ لنفسه يذود بصوته وكلماته عن الأمة العربية، فيقول:

١- محمّد/١٥.

٢- السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص٣.

٣- القاسم، ديوانه، ص٢١٥.

٤- المصدر نفسه، ص٢٨٠.

قَدَمي تَدُقُّ بَلاطَ أوروبا
وَوَجهي في رِمالِكِ يا جَزيره
وَيَداي في أشجارِكِ العادت تَنَوَّرَ
يا جزائرَ
وَفَمي بِلالٌ في مَآذِنكِ العَتيقةِ يا يَمَنُ
وَدَمي يَسِحُّ[١] على جِدارِكِ ياكِنانَه[٢ و٣]

صلاح الدّين الأيّوبي: من الشخصيات الإسلامية التي أصبحت رمزاً في شعر المعاصرين من أدباء فلسطين، بخاصة في شعر سميح القاسم صلاح الدين الأيوبي بطل "حطّين". فهو الذي فتَحَ القدس في المعركة التي وقعت بين المسلمين والصليبيين في ٤ يوليو ١١٨٧م في قرية بين الناصرة وطبرية وحرّر السوادَ الأعظم من الأراضي التي احتلّها الصليبيون. و«المعركة من أهم المعارك التي وقعت في التاريخ الإسلامي، لأنها كانت فاصلة، ورمزاً لقوّة المسلمين بعد جهاد طويل ضد الفرنج، لإعادة الإسلام إلى مجده، والمسلمين إلى عزّهم وكرامتهم. وهي كما يقول أبوالفداء ابن كثير الدمشقي في كتابه "البداية والنهاية" كانت أمارة وتقدمة وإشارة لفتح بيت المقدّس[٤]». تزايد ذكر هذا البطل الإسلامي في شعر سميح، منه ما انتقيناه من قصيدته "الميلاد":

أَبي...لا كُتبْنا الملْقاةُ تَحْتَ نعالِ هولاكو
وَلا فِردوسُنا المَرْدودَ فِردوساً إلى أَهلِه
وَلاخَيلُ الصَّليبيين
وَلا ذِكرى صَلاحِ الدّينِ
ولا جُنديُّنا المَجهُولُ في حِطّين[٥]

وربما ينقد الشاعر بذكر صلاح الدين الواقعَ العربي المعاصر السياسي وإهمالهم قضية فلسطين.

١- يسحّ: يجري.

٢- كنانة: جمهورية مصر العربية.

٣- المصدر نفسه، ص٧١٣.

٤- الدجاني، الناصر صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين في حطّين، ص٦٧.

٥- القاسم، ديوانه، ص٥٤٠.

- **طارق بن زياد:** هو مولى الأمير موسى بن نصير أمير إفريقيا من قبل الخليفة الأموي الوليد بن عبدالملك. إنه أوّل قائد دخل شبه جزيرة ايبيريا وأصبح من أبرز القادة الإسلاميين في التاريخ وسمّى جبل طارق جنوب إسبانيا باسمه حتى يومنا هذا. يفتخر القاسم به في شعره لكونه بطلاً عربياً دخل بلاد الصليبيين فيخاطب الأمة العربية بلفظة "أحفاد طارق" بغية إحداث التغيير في الواقع العربي المؤلم وإعادة الهوية العربية أمام أوروبا ذات الكبرياء والأنانية.

يا أَحْفادَ طارِقَ
كونوا المنائرَ... واغْسِلوا أجْفانَ أوروبا البَهيمَةِ[١]
وفي مكان آخر يعتبر نفسه طارقاً يكرّر الفتح بأشعاره.
يا أُمَّتي عَدَدْتُ أجيالاً على هذه الرَّبابَه
كرَّرتُ أمْجادَ الرَّسولِ، وَكُلَّ أمْجادِ الصَّحابَه
كَرَّرْتُ عُقبةَ ــ ألفَ مَرَّه
كرَّرْتُ طارقَ ــ ألفَ مَرَّه[٢]

ثالثاً: التّراث المسيحي

سبق القول إنه لقداسة القدس عند مختلف الأديان أصبح استخدام رموز الديانات الأخرى من ميزات القصيدة الفلسطينية، ومن أكثر هذه الرموز وروداً هي الرموز المسيحية.

«لقد عرفت الدلالات المسيحيّة طريقها إلى القصيدة العربيّة الحديثة بشكل لافت ابتداء من عام ١٩٥٧ ودامت هذه الظاهرة حتّى السنوات الأولى من الستّينيّات مع بدر شاكر السيّاب والبيّاتي ومجموعة شعراء "خميس شعر[٣]" لتتعرّض بعضها إلى مرحلة ضمور وانسحاب تدريجيّ من النصّ الشعريّ لأسباب عدّة[٤]» نتركها جانباً لضيق المقام، «ولكن ما إن اختفت الدلالات المسيحيّة من نصوص القصيدة الحديثة التي ظهرت في العراق ولبنان حتّى ظهرت من جديد في القصيدة الفلسطينيّة الحديثة مع

١- القاسم، ديوانه، ص٢١٣.

٢- المصدر نفسه، ص٢١٦.

٣- "خميس شعر" ندوة كانت تعقد مساء كل يوم خميس في فندق "بلازا" في الحمرا، وكانت مفتوحة للجميع، للشعراء وغيرالشعراء، فيحضرها عدد كبير من الادباء وتتم فيها مناقشات وقراءات شعرية أو تبادل وجهات النظر حيال التجديد.

٤- كرم، «الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني»، ص٢.

شعراء مثل معين بسيسو، سميح القاسم، محمود درويش، توفيق زيّاد وغيرهم. فقد احتلّت هذه الدلالات مكاناً بارزاً في النصّ الشعريّ الفلسطينيّ واكتسبت نكهة خاصّة بها رسّخها طعم المعاناة التي ذاقها الفلسطينيّ من تشريد واحتلال لأرضه[١].»

إن توظيف الشاعر الفلسطيني المسلم للرموز المسيحية لا يعني أبداً اعتناقه لها، بل إنه يرجع إلى أسباب عدة يشير إلى بعضها الباحث الألماني شتيفان فيلد في مقالة عنوانها «اليهودية، المسيحية، والإسلام في الشعر الفلسطيني». يردّ الباحث استخدام ظاهرة «الرمز المسيحي» إلى عوامل ثلاثة:

١- الأثر الثقافيّ الذي لعبه الاطّلاع على شعر تي. أس. إليوت وأدّى إلى إدخال رموز أسطوريّة ليست إسلاميّة المنشأ إلى القصيدة العربيّة.

٢-انتماء أغلبيّة الشعراء الفلسطينيّين الحديثين إلى الحركاتاليساريّة، وخصوصاً الشيوعيّة، بحيث إنّ الاسلام لأورثوذكسيّ[٢] غريب عنهم،لا وبل تجب محاربته.

٣- الارتباط الوثيق لمعاناة الانسان الفلسطينيّ مع معاناة المسيح في فلسطين.[٣]»

وهناك عامل يتجسد في شعر المسلمين من الشعراء الفلسطينيين وأهمله الباحث شتيفان فيلد وهو فكرة التسامح الديني في الإسلام.

ولا يفوتنا الذكر أن القدس مكان مقدس عند النصارى، حيث «اتخذوها مدينة مقدسة بعد ما جاء به عيسى (ع) لأتباعه، ولهم بها كثير من أماكن العبادة المسيحية مثل المهد،والقبر، ودرب الآلام، وكثير من الكنائس، أهمها كنيسة الميلاد، والقيامة»[٤]. وقصائد سميح القاسم مشحونة بالدلالات المسيحية، مثل الصليب، المزامير، المسيح، الأقانيم الثلاثة، ليلة الميلاد، يوم الأحد، القُدّاس، وغيرها. فهو ينشد، على سبيل المثال:

أَرْضُنا... عَشِقْناها

١- المصدر نفسه.

٢- هذا النمط من الإسلام لا يخضع لقائمة لاهوتية إلزامية وتخترقه الأسئلة المتناقضة للمعرفة فيقدم إجاباته عبر استنفار المخزونات الأسطورية والسحرية، والمبالغة في النزعات الماضوية، ونبذ العلم وتحريفه. (أنظر: محسن، »صدمة الحداثة وأزمة الأنظمة المعرفية الدينية - (المجال الإسلامي أنموذجاً)»، ٥.

٣- كرم، «الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني»، ص٢.

٤- السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص١.

وَلكِنّا انتَهَينا في هَوانا أشقياءَ
وَحَمَلنا كُلَّ آلامِ الصَّليبِ
يا أبانا، كَيفَ تَرْضي لِبَنيكَ البُسَطاءِ
دونَ ذَنبٍ-كُلَّ آلامِ الصَّليبِ[1]

إن الشاعر هنا يخاطب الله أباه كالمسيحيين ويربط بين معاناة المسيح ومعاناة الفلسطينيين على الأرض ذاتها، كذلك يقول في مكان آخر:

وَالتَقَينا صُدْفَةً قِدّيسَةً
جَمَعَتْ قَلبَيْنِ يَومَ الأَحَدِ
فَغَدا يَومُ المَسيحِ المُفتَدى
بَدءَ تاريخي، وَذِكرى مَولِدي[2]

إن الشاعر يستحضر عدداً من الدلالات المسيحية في هذه المقطوعة: القديسة، يوم الأحد، المسيح المفتدى، هادفاً المقاربة بين نفسه والمسيح. وجدير بالذكر أن استحضار «يوم الأحد» في سياقه الشعري «ينبّئ عن خصوبة دلالية، تتساوق مع الدلالة الدينية التاريخية لهذا اليوم المبارك، حيث كان المسيح يجتمع فيه مع تلاميذه باعتباره اليوم الأول من الأسبوع، كما أنه يشير إلى قيامة المسيح من بين الأموات».[3]

وملخص القول أن عيسى المسيح يمثّل في أدب المقاومة الفلسطينية رمزاً للقدس والفلسطيني الذي يعاني ظلم اليهود.

رابعاً: التّراث اليهودي

يعتبر اليهود القدس عاصمتهم المقدسة والقديمة قد اختارها الملك داود عاصمة دينية لنفسه سنة ألف قبل الميلاد، وأمر ببناء الهيكل، فقام ابنه سليمان ببناءه. وهناك أماكن مقدسة في القدس لليهود أهمها حائط المبكى، وبعض الكنس. على هذا، يوظف شعراء فلسطين الرموزَ اليهودية التي لها علاقة بالقدس

١- القاسم، ديوانه، ص٦٤-٦٥.

٢- المصدر نفسه، ص١٤١-١٤٢.

٣- موسى، «سيرة الزمان في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص٥.

«ليكسبوها بُعداً عربياً، أو ليلبسوها التاريخ العربي[١]». ومن جهة أخرى يهدفون إلى التنديد بجرائم العدو الصهيوني ضد العرب، كما يميلون الى مواجهته من واقع عقيدته.

و لم يغفل الشاعر سميح القاسم استغلال التّراث الديني اليهودي، ولا يفوتنا الذكر أن سميح القاسم يُعتبر شاعراً من عرب إسرائيل، أي العرب الذين لم يتركوا الوطن، وليس من اللاجئين كصديقه الشاعر محمود درويش. وفي ما يلي نماذج من استخدامه التراث اليهودي:

سَنَواتُ التّيهِ في سَيناءَ كانَتْ أربَعين
ثُمَّ عادَ الآخَرون
وَرَحَلْنا... يَومَ عادَ الآخَرون
فإلى أينَ؟... وَحَتّامَ سَنبْقى تائِهين
وَسَنَبقى غُرَباء؟![٢]

في هذه المقطوعة يقارن سميح بين اليهود والشعب الفلسطيني بين القديم والحاضر. إنه يتحدث عن تشرُّد اليهود قبل استقرارهم في فلسطين في العصر الراهن، وتشرُّد الشعب الفلسطيني بعد استقرارهم في وطنهم المحتلّ، كما يقول الشاعر نفسه: «ومن مفارقات التاريخ أن الظالم آنذاك هو المظلوم في عصرنا (!!) وأن المظلوم آنذاك هو الظالم في عصرنا.[٣]»

وقصيدة «مزامير» ذات العنوان اليهودي قصيدة مشحونة بالتعابير والصور التوراتية والرموز اليهودية مثل موسى، إله الانتقام، إشعياء، صهيون، هللويا،حائط المبكى، و... نشرح بعضاً منها:

- لفظة «**هَلِّلُويا**[٤]» التي تتكرر في ختام كل مقطوعة من القصيدة.[٥] «هللويا» لفظة وردت في التوراة يردّدها جماعة اليهود في نهاية الفقرة خاتمة الإصحاح فيتردد صداها. ومن الواضح أن تكرار اللفظة يأخذ بُعداً نفسياً يرتبط بنفسية الشاعر ومشاعره المكبوتة[٦]».

١- السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص٨.

٢- القاسم، ديوانه، ص٥١.

٣- المصدر نفسه، ص١٩٢.

٤- تعني حمداً لله.

٥- تسمي الباحثة نازك الملائكة هذا التكرار تكرار التقسيم. (الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص٢٨٠)

٦- القاسم، ديوانه، ص١٩٢-٢٠١.

- **إشعياء:** وهو إسم نبي من أنبياء بني إسرائيل، يعتبر الشاعر نفسه من أحفاده يشكو إليه الجرائم التي يقترفها بنو إسرائيل الطغاة ضد العرب في الأرض المقدسة.

نَحْنُ أحفادُ إشعياءَ
نُناديه
نُنادي وَجْهَه السَّمِحَ الهلاميَّ
الَّذي يَرتَجُّ، مِن خَلْفِ الدُّموعِ القانية[1]
... يا إشعياءُ الَّذي أغفى قُروناً وَقُرون!
كَيفَ صارَتْ هذه القَريَةُ... صارَتْ زانيةً ؟!
زَغَلاً فِضَّتُها صارَتْ،
على أيدي الطُّغاةِ الأغبياءِ[2]

- **موسى** (ع): وفي قصيدة «أبطال الراية» يجعل الشاعر نفسه مكان موسى (ع)، وهو نبي بني إسرائيل كان يحلم بالدخول إلى الأرض المقدسة.

آنستُ ناراً ضَوَّأَتْ سَيناءَ! ثُمَّ سَمِعْتُ
قُل... ماذا سَمِعْتَ؟ سَمِعْتُ صَوتَ اللهِ
يا موسى... فَبَشِّرْ في البَرِيَّه[3]!

إن القاسم يتأكد أنه سينتهي تشرده وتيهه ويدخل الأرض المقدسة في القريب العاجل إذ إن الله بشّره به ولا خلف لوعد الله.

- **أيوب** (ع): إن النبى أيوب (ع)، وهو نبى من أنبياء إسرائيل، يعتبر قدوة الصبر والتضحية في الكتب السماوية، اتخذه الشاعر رمزاً لنفسه؛ بعبارة أوضح «اتخذ الشاعر من قصة أيوب رمزاً للدلالة على معاناة الشعب الفلسطيني وتحملهم العذاب والألم»[4].

إن الشاعر في السطور الأخيرة لقصيدة "قصيدة من مفكرة أيوب" يقول:
كلُّ الأخْبارِ تَقُولُ

١- القانية: الحمراء

٢- المصدر نفسه، ص١٩٧- ١٩٨.

٣- المصدر نفسه، ص٣١٩.

٤- رستم پور، «التّناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ص٢٧.

أنا ما خاصَمْتُ اللهَ
فَلِماذا أَدَّبَني بِالوَجَعِ؟
حَسَناً...فَاسْمَعْني أَنْفَخُ فِي الصُّورِ
يا لَعْنَةَ أَيُّوبَ...ارْتفعي
يا لَعْنَة أَيُّوب...ثوري
وَاسْمَعْني أَصْرَخُ، يا أَيُّوبُ
لا تَخْضَع لِلوَجَعِ... لا تَجُعْ[1]

الشاعر يشكو إلى الله المحنة التي أَلَّمت بالفلسطينيين، لأنه ليس بإمكانهم أن يتحملوا مرارة الصبر. ينكر الشاعر ما أصيب به لأنه لا يجد سبباً له، حيث إنه ما خاصم الله فلا داعي لابتلائه بالوجع. على هذا يستخدم الشاعر عبارة «وأنفَخ في الصّور» وهی اقتباس من قوله تعالى: ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ ذَلِكَ يَوْمُ الْوَعِيدِ﴾[2] والواقع أنه يجمع بين الدّلالات الإسلامية واليهودية ليُعلن عن قيامه بالثورة والاحتجاج أمام العدو الظالم.

النتيجة

حاول البحث أن يُلقي الضوء على تقنية توظيف التّراث الديني عند الشاعر الشهير الفلسطيني سميح القاسم، حيث إن التّراث بأنواعه المختلفة جزء لا يتجزأ من نفوس الشعراء وخلفياتهم الثّقافية وهو يعتَبر ظلاً لإنتاجاتهم الأدبية، إلا أن الظروف والمؤثرات السياسية في فلسطين المحتلّة جعلت الشاعر يعطي للتراث بعداً سياسياً ونفسياً. والواقع أن استخدام التّراث هو مقلاع من جنس آخر يرمي به الشاعر حجارته نحو العدو الصهيوني. ويمكننا القول إنه أساس من أوضح الأسس الفنية في الشعر العربي في فلسطين التي تميزه عن الشعر في سائر الأقطار العربية.

وبما أنّ الكيان الصهيوني يحاول تشويه الثقافة الإسلامية والعربية ومحو أصالة الشعب الفلسطيني يرصّع الشاعر المقاوم أشعاره بالتّراث الدّيني لإثبات أصالته وثقافته الباهرة.

---

١ - القاسم، ديوانه، ص١٨٦.

٢ - ق/٢٠.

ووظف سميح القاسم الشاعر المقاوم الفلسطيني، تراثَ الديانات الثلاثة الإسلامية، والمسيحية، واليهودية بشكل واضح ناجحاً في توظيفه وهذا يدلّ على ثقافته العالية وقدرته على تقديم أفكاره في إطار التراث الديني.

المصادر و المراجع

القرآن الكريم.

١. تاوريريت، بشير، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دمشق: دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

٢. الجيّوسي، سلمى الخضراء، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، ج١ (الشعر)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٧.

٣. رستم پور، رقيه، «التّناص القرآني في شعر محمود درويش». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد٣.

٤. الدجاني، زاهية، الناصر صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين في حطّين، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٣.

٥. السلطان، محمد فؤاد، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ٢٠٠٩. الموقع:http://www.paldf.net/forum/showthread.php

٦. العبد الله، لولوة حسن إبراهيم عبد الله، «توظيف التراث في شعر سميح القاسم»، ٢٠٠٧. الموقع: http://www.raya.com/site/topics/article.asp

٧. عبداللطيف، حجاب، «تقنية توظيف التّراث الديني في شعر مفدي زكريا»، جامعة المسيلة، د.ت. الموقع: http://www.univ-msila.dz

٨. قائد، أحمد مهيوب محمد، «توظيف التّراث في الشعر اليمني المعاصر في الحقبة ١٩٩٠-١٩٩٢م»، ٢٠٠٥،الموقع: http://www.yemen-nic.info/contents

٩. القاسم، سميح، ديوانه، بيروت: دارالعودة، ١٩٨٧.

١٠. قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، الطبعة الرابعة، بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٨٦.

١١. كرم، سرجون،«الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني»، ٢٠٠٧. الموقع: http://www.ssnp.info

١٢. كنفاني، غسّان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. ١٩٨٧.

١٣. الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٠.

١٤. محسن، يوسف، «صدمة الحداثة وأزمة الأنظمة المعرفية الدينية - (المجال الإسلامي أنموذجاً)، ٢٠٠٩. الموقع: http://www.alawan.org

١٥. موسى، إبراهيم نمر، «سيرة الزمان في الشعر الفلسطيني المعاصر»، د.ت. الموقع: http://www.geocities.com

دراسة اهم ضوابط تشخيص القياس الصحيح (في الدرس النحوي)

الدكتور محمد إبراهيم خليفه الشوشتري*

الملخص

إنَّ القياس النحوي قد بلغ من السّعة و الشمول حداً استوعب فيه جميع المواضيع النحوية، قال الكسائي: (من الرمل، والقافية من المتدارك):

إنَّما النحو قياسٌ يُتبَعْ   و به في كلّ أمرٍ يُنتفَعْ

و لا شك أنَّ هذه السعة تمنح القياس النحوي أهمية كبيرة في الدراسات النحوية الأصولية، لذلك كان المؤمل من علماء النحو القدماء أن تدفعهم هذه الأهمية القصوى إلى تحديد أطر القياس الصحيح و تشخيص ضوابطه تشخيصاً دقيقاً، و أن تحدو بهم إلى الاجماع النسبيّ على العمل بهذه الضوابط، ليحتذيها، و يهتدي بها الخلف من العلماء في إجراء الأقيسة، و استخدامها استخداماً صحيحاً دون أن يُحمِّلَ إجراءُ الأقيسة علمَ النحو سلبيات هو في غنى عنها. لكن، للأسف الشديد، لم يحصل ذلك، إذ لم يحدثنا التاريخ باجماع علماء النحو على ضوابط تعيّن القياس الصحيح، لذلك ابتُلِيَ علم النحو بكثرة الآراء المتضاربة التي كان كثير منها وليد أقيسة غيرصحيحة. و إنَّ هذه المقالة التخصصية تكفلت بدراسة أهم ضوابط القياس الصحيح، و رصدها في المصادر القديمة الأصلية، و لا شك أنَّ الالتزام بإجراء الأقيسة الصحيحة يلعب دوراً وظيفياً فاعلاً في الحد من الاجتهادات النحوية المستندة إلى أقيسة غيرصحيحة، و بذلك تقل الخلافات إلى حد كبير. و إذا تحقق ذلك، فانه، بلاشك، عمل علمي خطير، ينقذ النحو مما هو فيه، و يغلق الباب أمام الناقدين، و يستعيد النحو أصالته و طراوته و حيويته، و هذا هو أحد طرق التيسير العلمي و الإحياء التراثي، لكنّ الذي يبدو أنَّ هذا العمل الجسيم لايقوى عليه إلاّ المتخصصون في علم أصول النحو.

كلمات مفتاحيه: علم أصول النحو، المطرد، ضوابط القياس، السماع.

المقدمة

واضح لكل متخصص في النحو أنَّ القياس النحوي قد احتل مساحة واسعة جداً في الدراسات النحوية، بل يمكن القول بأنه لم يخل منه موضوع من مواضيع النحو و الصرف. لذلك لعب دوراً وظيفياً فاعلاً و خطيراً جداً في مجالي التعليل، و الأحكام النحوية و الصرفية، و قد كتبت مقالاً طبع في العدد الأول من هذه المجلة المباركة بيّنتُ فيه الدور الوظيفي للقياس النحوي. و المهم أنَّ بعض النحاة

* أستاذمشارك في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ٩٠/٢/٢٨   تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢٥

قد أساء استخدام القياس، و هذا ما جعله يلعب إلى جانب دوره الايجابي الخطير، دوراً سلبياً تمثـل -فيما أرى- في كثرة الآراء المتضاربة التي عقّدت و عسّرت مواضيع النحو، فولدت شيئاً من الضجر و السآمة لدى الدارسين، و فتحت باب النقد. والذي يظهر لي أنَّ السبب الوحيد الذي وقف وراء هذا الدور السلبي إنما هو عدم التزام جميع علماء النحو بضوابط معينة تحدد القياس الصـحيح و تشخصـه علماً بأنَّ التراث النحوي قد اشتمل على ضوابط اشتُرطت في القياس الصحيح. لكنها لم تكن وليـدة برهة قصيرة من الزمن، بل هي حصيلة بحوث و دراسات عميقة امتدت على مدى قرون غير قليلـة، و لا شك أنَّ دراسة هذه الضوابط دراسة دقيقة من أهم مواضيع علم أصول النحو، وأنَّ الاطلاع عليها، ودراستها أمر لازم لامفرمنه لكل متخصص، لكنّ هذه الضوابط، كما أشرت قبل قليل، لم يلتزم بهـا جميع علماء النحو، ولعل أهم أسباب ذلك أنَّ علماء النحو الأوائل لم يذكروها مجموعة في كتاب تحت عنوان معين لتكون منهجاً علمياً لمن أراد إجراء القياس من العلماء اللاحقين، لذلك وجد بعض علماء النحو -وهم كثيرون- أنفسهم في حلّ من أيّ ضابط، فراحوا يُجرون القياس حراً من كـل قيـد، ثم صار القياس عندهم وسيلة يدعمون به آراءهم. والمهم أنَّ المحققين من علماء النحو لم يـذكروا هـذه الضوابط إلاّ متناثرة في أنحاء بحوثهم الاستدلالية. وقد أخذتُ أغلبها بالاستنباط، وذلك لعدم تصـريح العلماء بها، علماً بأنَّ العلماء لم يُجمعوا عليها كلها، بل قد وقع الخلاف في بعضها. وإنَّ اسـتخراجها من طيات البحوث الاستدلالية القديمة لأمر يحتاج إلى مزيد من الدقة والصبر على التحقيق، وهو غاية في الخطورة لأنه يساعد مساعدة فاعلة على تحديد الأقيسة الصحيحة وضبطها وكيفيـة اسـتخدامها وظيفياً للإفادة من ذلك في الدراسات الحديثة. وأنا ذاكر بعد قليل ما وضعت عليه يدي من ضـوابط القياس. والذي يجدر ذكره أنَّ عدم مراعاة هذه الضوابط أدّى إلى إيجاد أقيسة غير صحيحه أنتجـت أحكاماً كان لها دور مهم في تشويش النحو، وفتح الباب أمام الفوضي، لأنَّ العلماء لم يحددوا لنا ولهم القياس الصحيح، و لم يجتمعوا على تعيين ضوابط معينة له مما أدّى إلى التخليط والاضطراب والاختلال في الأحكام النحوية، وهذا أمرُ مؤسف حقاً، إذ كان العالم حراً في إجراء القياس دون أنْ يتبين معـالم القياس الصحيح. والحق أنه إذا صحت هذه الضوابط التي سأذكرها فيما يلي، وأضيفت لها ضـوابط صحيحة أخرى فانَّ الواجب يحتم علينا إعادة النظر في جميع الأقيسة النحوية والصرفية، ورصدها بدقة استناداً لتلك الضوابط بشرط عدم المساس بالسماع. وإنَّ هذا لعَملٌ جسيم لا يقوى عليه إلا نخبة مـن أساتذة علم أصول النحو. ولا يخفي أنَّ بعضَ ضوابط قياس الشبه قد يعتبرها بعض العلماء من مزاياه.

أهم ضوابط القياس في الدرس النحوي

١- أنْ يكون القياس منتزعاً من السماع المطرد، كما «لو أضفت الى المساجد قلت: مسجديّ... وهذا قول الخليل وهو القياس على كلام العرب»[١]. وكرفع الفاعل ونصب المفعول.

فان كان القياس مستنبطاً من سماع غير مطرد، وكان مخالفاً لقياس آخر استنبط من السماع المطرد. فلا يجوز الأخذ به منعاً لتداخل الأقيسة وتشابك القوانين إلا إذا دعت الضرورة إلى ذلك، ولم يحدث التباس في المعنى، ومثال ما استنبط من غير المطرد، وكان مخالفاً للمطرد نصب الفاعل ورفع المفعول به، ونحو إعطاء الفعل الواحد فاعلين، كلمتين مستقلتين قياساً على لغة: «أكلوني البراغيثُ». ففي هذه الحالة يكون القياس المطرد أرجح من غير المطرد.

ملاحظة

لقدوجّه بعض علماء النحو هذا الأسلوب (أكلوني البراغيثُ) بتوجيهات ثلاثة، في محاولة منهم لابعاده من الشذوذ، واعتباره موافقاً للقواعد المأخوذة من السماع المطرد، وهذه الأوجه هي الأتية:

١. أن تكون هذه الكلمة (البراغيث) بدلاً من الفاعل الذي هو الواو.

٢. أن تكون كلمة (البراغيث) مبتدأ مؤخراً، وجملة (أكلوني) خبره المقدم.

٣. أن يكون الواو حرفاً دالاً على الجمع، والفاعل البراغيث.

والذي يبدو أنَّ هذه التوجيهات الصحيحة تقطع الطريق أمام احتمال وجود فاعلين لهذا الفعل المذكور، وبذلك يكون هذا الأسلوب من السماع المطرد.

٢- يستحسن أنْ يكون للقياس مستند أو نظير من السماع يدعمه ويعاضده.

قال أبو علي الفارسي: «... ألا ترى أنَّ التعلق بالقياس من غير مراعاة السماع معه يؤدي إلى الخروج عن لغتهم، والنطق بما هو خطأ في كلامهم...».[٢]

وقال أيضاً: «ألا ترى أنه يجوز في القياس أشياء كثيرة نحو: الجر في «لدُن» و«غُدوَة»، والضم في «لعمرك» في القسم، واستعمال الماضي من «يَذرُ» و«يَدَعُ» وإيقاع أسماء الفاعلين أخباراً لـ «كادَ» و«عسى»، ثم لا يجيء به السماع فَيُرفَضُ ولا يُؤخَذُ ويُطرَحُ ولا يُستعملُ، ويكون المستعمل لذلك آخذاً بشيء رفضه أهل العربية».[٣]

١- سيبويه، الكتاب، ج٣، ص٣٧٨.

٢- ابو علي الفارسي، المسائل الحلبية، مخطوطة ورقة، ص٥٢.

٣- المصدر نفسه.

وقال سيبويه: «... وذلك نحو: سفرجل وفرزدق.. فتحقير[1] العرب هذه الأسماء سُفَيْرِجٌ وفُرَيزِدٌ... وهذا قول يونس. وقال الخليل: لو كنت مُحَقِراً هذه الأسماء لا أحذف منها شيئاً كما قال بعض النحويين لقلتُ: سُفَيْرِجْلٌ كما ترى حتى يصير بزنة «دُنَينِيرٌ». فهذا أقربُ، وإنْ لم يكن من كلام العرب».[2] بل هو مقيس عليه.

فيونس قاس تصغير نحو: «سفرجل» و«فرزدق» على جمع التكسير، ووجه الشبه الجامع وجود الزيادة في كل منهما، فحذف في التصغير كما حُذِفَ في الجمع، فقال في تصغير «سفرجل» و«فرزدق» على الترتيب، «سُفَيْرِجٌ» و«فُرَيْزِدٌ» كما قيل في جمعهما، «سَفارِجٌ» و«فرازِدٌ»، وقد دعم السماعُ هذا القياس، يعني وافق العربُ يونس في قياسه هذا. إذن فقياسه أصح.

أمّا الخليل فقد قاس تصغير تلك الأسماء على وزن «فُعَيْعِيلٌ»، وقال في تصغير «سفرجل» و«فرزدق»: «سُفَيْرِجْلٌ» و«فُرَيْزِدْقٌ» كما قيل في تصغير «دينار»: «دُنَيْنِيْرٌ».

فقياس الخليل أقرب، لأنه على وزن التصغير دون حذف، لكنَّ السماع لم يدعمه، ولم يعضده لذلك رُجِّحَ قياس يُونس عليه.

وقال سيبويه أيضاً: «... وأمّا قول النحويين: قد أعطاهُوكَ وأعطاهُونِي، فانما هو شئ قاسوه لم تكلم به العرب، ووضعوا الكلامَ في غيرِ موضعه. وكان قياس هذا لو تُكَلِّمَ بِهِ كان هَيِّناً».[3]

٣- يجب بذل الدقة اللازمة لتعيين المقيس عليه الصحيح المناسب، وإنما يتحقق التعيين هذا بالتأكد من وجود المناسبة اللازمة بين المقيس والمقيس عليه.

مثال ذلك استدلال الكوفيين أو قسم منهم على إعراب فعل الأمر للمواجه بقياس هذا الفعل على فعل النهي والوجه الجامع بينهما هو الضدية. فالقياس من نوع حمل الضد على الضد، فكما أنَّ فعل النهي معرب فكذلك فعل الأمر للمواجه.

قال أبو البركات الأنباري ذاكراً استدلال الكوفيين هذا: «و منهم[4] مَن تمسك بأن قال: الدليل على أنه معرب مجزوم أنا أجمعنا على أنَّ فعل النهي معرب مجزوم نحو: (لا تَفعَلْ) فكذلك فعل الأمر نحو: (افْعَلْ)، لأنَّ الأمر ضد النهي، و هم يحملون الشيء على ضده كما يحملونه على نظيره. فكما أنَّ

١- يعني: فتصغير العرب هذه الأسماء.

٢- سيبويه، الكتاب، ج٣، ص٤١٨.

٣- المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦٣.

٤- اي: و من الكوفيين.

فعل النهي معرب مجزوم فكذلك فعل الأمر».[١]

إنَّ هذا القياس في ظاهر أمره صحيح لا غبار عليه. لكننا إذا دققناً النظر فيه من الناحية المطلوبة علمياً يتضح لنا بطلانه لعدم وجود المناسبة المطلوبة بين المقيس و المقيس عليه، و فيما يلي مناقشة هذا القياس، و نقده.

المناقشة

إنَّ المعرب ليس فعل النهي، و إنما هو الفعل المضارع الذي يرفع إذا تجرد عن عوامل النصب و الجزم، و ينصب إذا تقدمه عامل من عوامل النصب، و يجزم إذا سبق بعامل جزم مثل (لا) الناهية. و عليه فالمقيس عليه في الحقيقة هو الفعل المضارع الذي تطرأ عليه الحالات الاعرابية الثلاث، لا فعل النهي بالخصوص، فالمقيس عليه هو الفعل المضارع المجرد من التقييد بحالة إعرابيه معينة. و معلوم أنَّ هذا الفعل ليس ضداً لفعل الأمر. و إذا كان ذلك كذلك فلا مناسبة علمية و لا مشابهة بين فعل الأمر للمواجه و الفعل المضارع. و بهذا يتضح فساد اعتبار فعل النهي مقيساً عليه لفعل الأمر. و لو كان فعل الأمر للمواجه معرباً لوجب أن تختلف عليه أنواع الاعراب الثلاثة.

و الذي يبدو أنّ استدلالنا هذا على إبطال قياس الكوفيين أقرب من استدلال البصريين المذكور أدناه إلى الواقع العلمي.

قال أبو البركات ناقلاً رَدَّ البصريين لقياس الكوفيين: «و أما قولهم:[٢] (إنّ فعل النهي معرب مجزوم فكذلك فعل الأمر، لأنهم يحملون الشيء على ضده كما يحملونه على نظيره) قلنا: حمل فعل الأمر على فعل النهي في الاعراب غير مناسب، فإنَّ فعل النهي في أوله حرف المضارعة الذي أوجب للفعل المشابهة بالاسم، فاستحق الاعراب فكان معرباً، و أما فعل الأمر فليس في أوله حرف المضارعة الذي يوجب للفعل المشابهة بالاسم، فيستحق أنْ لا يعرب، فكان باقياً على أصله في البناء».[٣]

فرد البصريين هذا مبتن على وجوب وجود وجه الشبه المعتمد في القياس الأول في القياس الثاني، لكنَّ هذا غير واجب.

٤- لا يستطيع القياس تغيير هوية نوع من أنواع الكلم الثلاثة، فليس في قدرة القياس و لا من

١- ، الأنباري، الانصاف، ج٢، ص٥٢٨.

٢- يعني قول الكوفيين.

٣- الأنباري، الانصاف، ج٢، ص٥٤١-٥٤٢.

صلاحيته تحويل الاسم إلى الفعل أو بالعكس. و لا من وظائفه تغيير الاسم إلى الحرف و بالعكس أو تغيير الفعل إلى الحرف و بالعكس.

فلا يجوز أنْ يؤدي القياس إلى أنْ يلحق بالمقيس عليه شيء فاقد للصفات الأصلية لنوع المقيس عليه.

فمثلاً حمل الكوفيون (رُبَّ) على (كم) في أنَّ كلاً منهما للعدد، و أنَّ (كم) للتكثير و (رَبَّ) للتقليل، فوجه الشبه معنوي مركب من الضدية و المناظرة.

و المهم أنَّ هذا القياس أنتج الحكم على (رُبَّ) بأنها اسم. لكنَّ البصريين أشكلوا على هذا القياس بأنه ألحق بأفراد جنسٍ شيئاً فاقداً لصفات أفراد ذلك الجنس، لأنَّ (رُبَّ) لا تقبل علامات الاسم، و قد طعن البصريون إضافة لذلك في وجه الشبه المعتمد في قياس الكوفيين، و فيما يلي قياس الكوفيين متلواً برَدِّ البصريين.

قال أبو البركات مثبتاً قياس الكوفيين: «أما الكوفيون فإنهم احتجوا بأن قالوا: إنما قلنا إنه اسم حملاً على (كم)، لأنَّ (كم) للعدد و التكثير، و (رُبَّ) للعدد و التقليل، فكما أنَّ (كم) اسم فكذلك (رُبَّ)».[1]

و قال أبو البركات مجيباً عن البصريين، وراداً قياس الكوفيين هذا: «و أما الجواب عن كلمات الكوفيين: أما قولهم: «إنما قلنا إنها اسم حملاً على (كم): لأنَّ (كم) للعدد و التكثير، و (رُبَّ) للعدد و التقليل» قلنا لا نسلم أنها للعدد و إنما هي للتقليل فقط، على أنَّ (كم) إنما حكم بأنها اسم لأنه يحسن فيه علامات الأسماء نحو حروف الجر، نحو: (بكم رجلٍ مررت) و ما أشبه ذلك، و جواز الإخبار عنه، نحو: (كم رجلاً لا حاك). و هذا غير موجود في (رُبَّ). فدَلَّ على الفرق بينهما».[2]

٥- اشترط العلماء بشكل عام – كما يبدو – في قياس الشبه عدم جواز أنْ يحمل الحرف على الاسم و أنْ يشبهه، و أجازوا حمل الاسم على الفعل و على الحرف، و شبهه لهما. كما أجازوا حمل الفعل على الاسم و على الحرف و مشابهته لهما. قال الرضي بعد شرح مفصل: «فظهر أنَّ الاسم قد يشابه الفعل و الحرف، و كذا الفعل قد يشابه الاسم و الحرف، و أما الحرف فيشابه الفعل فقط».[3]

لكنني وجدت ابن يعيش قد نسب إلى سيبويه أنه شبَّهَ واو الحال بـ (إذ). قال ابن يعيش: «شَبَّهَ

١- المصدر نفسه، ص٨٣٢.

٢- الأنباري، الانصاف، ج٢،ص٨٣٣.

٣- الرضي، شرح الكافية، ج١، ص١٠٥.

سيبويه واو الحال بـــ (إذ)، و قدرها بها و ذلك من حيث كانت (إذ) منتصبة الموضع، كما أنَّ الـــواو منتصبه الموضع. و أن ما بعد (إذ) لا يكون إلاّ جملة كما أنَّ الواو كذلك. و كل واحد من الظرف و الحال يقدر بحرف الجر».[١]

٦- يشترط بذل الدقة الكافية و التعاون المشترك في تعيين وجه الشبه الصحيح، لأنَّ الاختلاف في وجه الشبه يؤدي إلى أحكام مختلفة متباينة قد تساعد على التشويش و الفوضى، لكـــنني لم أجـــد في المصادر ضوابط يتم على أساسها تعيين الوجه الشبهي الصحيح.

مثال ذلك اختلاف الكوفيين و البصريين في مسألة إعمال[٢] (إنْ) المخففة مـــن الثقيلـــة، فـــذهب البصريون إلا المبرد إلى إعمالها و ذهب الكوفيون و أبو العباس المبرد إلى إهمالها و إبطال عملها، و إذا دققنا النظر في هذه المسألة وجدنا أنَّ السبب الأصلي في هذا الخلاف هو اختلافهم في تعـــيين وجـــه الشبه، لأنَّ الكوفيين و المبرد[٣] اعتمدوا الشبه اللفظي فقط، و حين نقص عدد أحرف (إنَّ) بـــالتخفيف زال وجه الشبه فبطل القياس و انتفى عملها.

قال أبو البركات الأنباري: «أما الكوفيون فاحتجوا بأن قالوا: إنما قلنا إنها لا تعمل لأنَّ المشددة إنما عملت لأنها أشبهت الفعل الماضي في اللفظ، لأنها على ثلاثة أحرف كما أنه على ثلاثة أحرف، و إنها مبنية على الفتح كما أنه مبني على الفتح، فاذا خففت فقد زال شبهها به، فوجب أنْ يبطل عملها».[٤]

أما البصريون فقد اعتمدوا الشبهين اللفظي و المعنوي في قياس إعمال (إنَّ)، و حملها على الفعل في العمل. و حينما خففت بقي وجه الشبه ثابتاً تقريباً. و مع ذلك فقد احتجوا لِما أصاب الشبه اللفظي من النقص بأنَّ (إنْ) لازالت شبيهة بالفعل لفظاً، لأنها بمنزلة فعل حذف منه بعض حروفـــه نحـــو (عِ الكلامَ) و (شِ الثوبَ).

قال أبوا البركات: «لأنَّ (إنَّ) إنما عملت لأنها اَشبهت الفعل لفظاً و معنى، و ذلك مـــن خمســـة أوجه، و قد قدَّمنا ذكرها في موضعها، فاذا خففت صارت بمنزلة فعل حذف منه بعـــض حروفـــه، و لذلك لا يبطل عمله ألا ترى أنك تقول: (عِ الكلامَ، و شِ الثوبَ، وَلِ الأمرَ) و ما أشبه ذلـــك، و لا

١- ابن يعيش، شرح المفصل، ج٢، ص٦٨.

٢- الأنباري، الانصاف، المسالة الرابعة و العشرين.

٣- المبرد، المقتضب، ج٢، ص٣٦١.

٤- الأنباري، الانصاف، ج١، ص١٩٥.

تبطل عمله، فكذلك ههنا». [١]

و المهم أنَّ الخلاف في هذه المسألة – كما يبدو – ناشئ من الخلاف في وجه الشبه. و من أمثلة ذلك اعتراض ابن جني على قياس الكوفيين الذي حملوا فيه (أنْ) المصدرية على (ما) المصدرية في الإهمال و عدم نصبها للمضارع بعدها. و قد استبعد أنْ يكون هذا القياس صحيحاً، إذ كان اعتراضه منصباً على وجه الشبه الذي اعتبره الكوفيون في هذا القياس فقد استدل على أنّ وجه الشبه هذا غير معتبر فلا يقوم عليه قياس صحيح، و الوجه الشبهيّ الذي اعتبره الكوفيون هو كون كل من (ما) و (أنْ) مصدرية. فوجه الشبه معنوي. لكنَّ ابن جني اعتقد أنَّ هذا الوجه الشبهي لا يكفي لأنَ يكون وجهاً جامعاً يمكن أنْ يبتني عليه قياس صحيح، فقد أوضح أنَّ الذي يسقط هذا الوجه الشبهي من الاعتبار إنما هو كون المشبه به و المشبه لا يدلان على زمان واحد، لأنَّ (ما) تختص بالحال في حين أنَّ (أنْ) تستعمل للماضي و للمستقبل فقط و لا تستعمل للحال، قال ابن جني: «و سألت أبا علي عن قول الشاعر:

من البسيط، والقافية من المتراكب:

أنْ تَقرَآنِ على أسماءَ وَيْحَكُما مِنِّي السَّلامَ وَ أنْ لا تُعْلِما أحَدا [٢]

فقلت له: لِمَ رفع (تقرآنِ)؟ فقال: أراد (أنَّ) الثقيلة، أي: (أنكما تقرآنِ) هذا مذهب أصحابنا. و قرأت على محمد بن الحسن عن أحمد بن يحيي في تفسير (أنْ تقرآن). قال: شبّه (أنْ) بـ (ما) فلم يعملها في صلتها. و هذا مذهب البغداديين و في هذا بُعد. و ذلك أنَّ (أنْ) لاتقع إذا وُصِلَتْ حالاً أبداً. إنما هي للمضي أو الاستقبال، نحو: (سرّني أنْ قامَ زيدٌ) و (يسرُّني أنْ يقومَ غداً). و لا تقول: (يسرُّني أنْ يقومَ) و هو في حال قيام. و (ما) إذا وُصِلَت بالفعل فكانت مصدراً فهي للحال أبداً، نحو قولك: (ما تقومُ حَسَنٌ) أي: قيامك الذي أنت عليه حسن. فيبعد تشبيه واحدة منهما بالأخرى. و كل واحدة منهما لا تقع موقع صاحبتها». [٣]

٧- أنْ يكون وجه الشبه صفة مشتركة بين المشبه و المشبه به و أنْ يتصف بها كل منهما، و لكنها

١- المصدر نفسه، ج١، ص٢٠٨.

٢- البيت غير معروف قائله و هو في: مجالس ثعلب: ج١، ص٣٢٢ برواية: (و أنْ لا نُخبر أحدا). و في سر صناعة الاعراب لابن جني: ج٢، ص٥٤٩ برواية: (و أنْ لا تُعلِما أحدا). و في الانصاف للأنباري: ج٢، ص٥٦٣ برواية: (و أنْ لاتُشْعِر أحَدا). و هو بهذه الرواية في اغلب بقية المصادر.

٣- ابن جني، سر صناعة الاعراب، ج٢، ص٥٤٩.

أصل في المشبه به، فان لم يكن وجه الشبه كذلك لم ينعقد القياس.

مثال ذلك ما جاء في النص التالي حيث أورد ابن جني قياس شبه ثم أبطله لعدم وجود وجه شبهي صحيح جامع، و بعد ذلك أورد قياساً صحيحاً جامعاً قائماً على وجه شبهي صحيح جامع.

قال ابن جني: «فان قلت: فقد تقول: فيها رجلٌ قائمٌ. و تجيز فيه النصب فتقول: فيها رجلٌ قائماً. فاذا قدّمت أوجبت أضعف الجائزين. فكذلك أيضاً تقتصر في هذه الأفعال نحو: (أكرُمُه و أشعُرُه) على أضعف الجائزين و هو الضم.

قيل: هذا إبعاد في التشبيه، و ذلك أنك لم توجب النصب في (قائماً) من قولك: فيها رجلٌ قائماً. و (قائماً) هذا متأخر عن (رجل) في مكانه في حال الرفع، و إنما اقتصرت على النصب فيه لمّا لم يجز فيه الرفع أو لم يَقوَ. فجعلت أضعف الجائزين واجباً ضرورة لا اختياراً، و ليس كذلك: كرمتُه أكرُمُه، لأنه لم يُنقَضْ شيء عن موضعه، و لم يقدم و لم يؤخر».[١]

أقول في بداية توضيح هذا النص إنَّ الضعف مختص بالجملة التالية: (فيها رجلٌ قائماً) و لا يتعدّاها إلى قولك: (فيها قائماً رجلٌ)، لأنَّ النصب هنا واجب و مختص بهذه الجملة.

شرح النص

أراد ابن جني في نصه المتقدم أنْ يجد علة لمجئ العين من مضارع فعَلْتُه مضمومة دائماً إذا كانت من (فاعَلْني أفْعُلُهُ) نحو: كارَمَني فكرمته أكرُمه و عالَمَني فعلمتُهُ أعلُمُه)، في حين أنَّ قياس عين مضارع فعَل أنْ تكون مكسورة (يَفعِلُ) و قد يجوز ضمها و لكنَّ كسرها أقيس و الضم أضعف منه. فابن جني و هو في مقام البحث عن علة الضم تصوّر قائلاً يقول له:

إنه يجوز في قولك (فيها رجلٌ قائمٌ) أنْ تنصب (قائماً) على الحال و تقول: (فيه رجلٌ قائماً) و هذا جائز ضعيف، و لكنك إذا قدمت (قائماً) على (رجل) وجب نصبه نحو (فيها قائماً رجلٌ)، فأنت قد أوجبت النصب و هو أضعف الجائزين. فكذلك القول في ضم عين المضارع من فاعلني. فهو شبيه بايجابك النصب، لأنك اقتصرت على الضم و هو أضعف الجائزين، يعني شبه هذا القائل ضم العين بنصب (قائم) إذا تقدم على (رجل) بتوهم وجه شبه بينهما فكل منهما في نظره أضعف جائزين.

و لكنَّ ابن جني رَدَّ ذلك، و أبطل هذا القياس ببيان عدم وجود وجه شبهي جامع، فأوضح أنك لم توجب النصب في (قائم) إلا بعد تغيير مكانه و تقديمه على (رجل)، و بعد أن انتفى الرفع. أما وجوب

١- ابن جني، الخصائص، ج٢، ص٢٢٤.

رفع العين من أكرُمه و أشعُره فلم يحدث نتيجة تقديم أو تأخير، و عليه فالقياس باطل لعدم الجامع.

و بعد أن انتهى ابن جني من إبطال هذا القياس أورد القياس الذي أعطيت بموجبه الضمة لعين المضارع.

قال بعد ذلك: «و علته عندي أنَّ هذا موضع معناه الاعتلاء و الغلبة، فدخله بذلك معنى الطبيعة و النحيزة التي تغلِبُ و لا تُغلبُ، و تلازمُ و لا تفارقُ. و تلك الأفعال بابها: فعُل يَفعُل، نحو: فقُه يفقُه إذا أجاد الفقه، و علُم يعلُم إذا أجاد العلم... فلما كان قولهم، كارمني فكرمته أكرُمه و بابه صائراً إلى معنى فَعُلتُ أفعُل أتاه الضم من هناك فاعرفه».[1] و عليه فالقياس الذي اعتمده ابن جني هنا هو قياس شبه حُمِلَ فيه النظير على النظير للشبه المعنوي الجامع. فالقياس صحيح لأنه قيس فيه مضارع فاعلني على بابها فعُل يفعُل للشبه المعنوي الذي هو وجود الطبيعة في كل. فانتقل ضم العين إلى مضارع فاعلني.

٨- انفراد المشبه به بوجه الشبه و اختصاصه به دون غيره، لعل من شروط القياس أنْ يختص المشبه به بوجه الشبه دون غيره أو أنْ يكون وجه الشبه أصلاً في المشبه به.

مثال ذلك بناء الأسماء، فإنَّ علل بنائها عند أكثر المحققين من علماء النحو إنما هو شبهها بالحروف، فإنَّ كل قسم، أو أكثر، من الأسماء المبنية قد أشبه الحروف بوجه شبهي معين، و أحد هذه الأوجه الشبه الوضعي، و هو شبه الاسم الحرف في وضعه على حرف أو حرفين، لأنَّ الأصل في وضع الحروف أنْ تكون على حرف أو حرفي هجاء، و أنَّ الأصل في وضع الأسماء أنْ توضع على ثلاثة أحرف فأكثر، فما وضع من الأسماء على أقل من ثلاثه أحرف قد شابه الحرف في وضعه و استحق البناء.

المناقشة

يرد على هذا السؤال التالي:

لماذا لم تعرب الحروف التي وضعت على أكثر من حرفين لمشابهتها الأسماء، كما بنيت الأسماء التي وضعت على أقل من ثلاثة أحرف لمشابهتها الحروف؟.

الجواب: إنَّ بين المشابهتين فرقاً مهماً، إذ إنَّ الأسماء قد أشبهت الحروف في أمر يخصها دون غيرها[2]

١- ابن جني، الخصائص، ج٢، ص٢٢٥.

٢- الرضي، شرح الكافية، ج١، ص١٠٤.

لذلك بنيت في حين أنَّ الحروف أشبهت الأسماء في أمر لا يخصها، بل يوجد في الأفعال أيضاً، لأنَّ الأصل في وضع الفعل أنْ يكون على ثلاثة أحرف فأكثر، كما أنَّ الأسماء كذلك.

و ليس من نافلة القول أن نذكر أنَّ من العلماء من علل ذلك مجيباً على السؤال المتقدم بأنَّ المعاني المختلفة لا تتوارد على الحرف لذلك لم يحتج إلى الاعراب و لم يفتقر إليه، لأنَّ الموجب للاعراب إنما هو توارد المعاني المختلفة على الكلمة كالفاعلية و المفعولية و الإضافة.

و يرد على هذا الجوابِ السؤال التالي:

لماذا أعرب الفعل المضارع وهوكالحرف في عدم توارد المعاني المختلفة عليه؟

الجواب الذي نورده لهذا السؤال أنَّ شبه الفعل بالاسم أقوى من شبه الحرف به. و إنَّ قوة هذا الشبه تتجلي في الموردين التاليين:

الأول: أنَّ الفعل أقوى شبهاً بالاسم في الجنس الأعم أعني الكلمة، فكل من الاسم و الفعل و الحرف تشترك في كون كل منها كلمة. و لكنَّ الفعل أشبه بالاسم لأنهما يشتركان في أمر يبعدهما عن الحرف، و هذا الأمر هو أنَّ كلاً منهما يدل بنفسه على معنى جزئي مستقل.

الثاني: أنَّ الفعل أشبه الاسم في غير الجنس الأعم كذلك ومن أوجه عديدة منها:

١. تساويهما في عدد الحروف، فانَّ عدد حروف الفعل المضارع مساوية لعدد حروف اسم الفاعل المشتق منه.

٢. توافقهما في ترتيب الحركات و السكنات كما في (يَذْهَبُ) و (و ذاهَبُ)، و في (يَسْتَخْرِجُ) و (مُسْتَخَرِجُ).

٣. دخول لام الابتداء على كل منهما نحو:إنَّ محمداً لصادِقٌ وإنَّ محمداً ليَصدُقُ.

٩- لا يلجأ إلى قياس و لا يُركن إليه إلا إذا عدم الشيء في السماع، فسيبويه لا يجيز القياس إلا فيما لم يرد فيه السماع.

قال سيبويه: «... إلاّ أنْ تقيس شيئاً، و تعلم أنَّ العرب لم تكلم بهِ»[١].

و قال أبوعلي الفارسي: «و إنما يُلجأ إليه[٢] إذا عدم في الشيء السمع»[٣].

١٠- لا يُجيز سيبويه التسرع في الركون إلى القياس إلا بعد التفحص و عدم إمكانية معالجة الأمر

١- سيبويه، الكتاب، ج٤، ص٩٤.

٢- يعني القياس.

٣- أبي علي، المسائل الحلبية، مخطوطة ورقة ٥٢.

باستخدام السماع، فهو لا يجيز إلحاق شيء يجيزه القياس بالكلام العربي مع إمكانية الاستفادة من السماع.

مثال ذلك ما ذهب إليه سيبويه في النسب إلى «عباديد»، و هو جمع ليس له واحد، فذهب إلى أنَّ النسب إلى «عباديد» أمر سماعي هو: «عَبادِيديّ»، فأجاز في مثل هذا المورد أنْ يُنسب إلى الجمع علماً بأنَّ القياس يحكم بأنَّ له واحداً، و واحده إما «عُبدود» أو «عِبدِيد» أو «عِبداد»، و يحكم القياس أيضاً بأن يكون النسب إلى الواحد لا إلى الجمع: «عُبدودِيّ» أو «عِبدِيديّ» أو «عِبدادِيّ». و لكنَّ سيبويه رجح أنْ يكون النسب إلى الجمع لأنه مسموع. علي أنْ يكون للمفرد القياسي الذي لم تتكلم به العرب. و في هذا خدمة للسماع «للغة»، و تقديم له على القياس.

قال سيبويه: «و إنْ أضفت إلى «عباديد» قلت: عبادِيدِيّ، لأنه ليس له واحد، و واحده يكون على «فُعْوُل» أو «فِعْلِيل» أو «فِعْلال» فاذا لم يكن له واحد لم تجاوزه حتي تعلم، فهذا أقوى من أنْ أحدثَ شيئاً لم تكلم به العرب».[1]

و قال الرضي الأسترابادي: «و كذا «أي و كذا ينسب إلى الجمع» إنْ كان الأسم جمعاً في اللفظ و المعنى لكنه لم يستعمل واحده... كعباديد، تقول: عَبادِيدِيّ، قال سيبويه: كون النسب إليه على لفظه أقوي من أنْ أحدث شيئاً لم يتكلم به العرب، و إنْ كان قياساً نحو: عُبْدُوْدِيّ أو عِبْدادِيّ».[2]

١١- أنْ لايكون القياس معارضاً للسماع، أي أن لا ينتج حكماً مخالفاً لما جاء به السماع، فان وقع ذلك كان السماع راجحاً و مقدماً عليه.

قال ابن جني: «و اعلم أنك إذا أدّاكَ القياس إلى شيء ما، ثم سمعت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياسٍ غيره، فدع ما كنت عليه إلى ما هم عليه».[3]

و قال أيضاً: «... إلاّ أنَّ الاستعمال إذا ورد بشيء أخذ به و ترك القياس، لأنَّ السماع يبطل القياس.

قال أبو علي: لأنَّ الغرض فيما نُدوِّنُه من هذه الدواوين و نثبته من هذه القوانين إنما هو ليلحق مَن ليس من أهل اللغة بأهلها و يستوي مَن ليس بفصيح و من هو فصيح فاذا ورد السماع بشيء لم يبق

١- الكتاب، سيبويه، ج٣، ص٣٧٩.

٢- الرضي، شرح الكافية، ج٢، ص٧٨.

٣- ابن جني، الخصائص، ج١، ص١٢٥.

غرض مطلوب و عدل عن القياس إلى السماع».[١]

مثال ذلك ما يلي: قال سيبويه: «و ذلك إذا أردت أنْ تكثِر الشيء بالمكان و ذلك قولك: أرضٌ مَسْبَعَةٌ، و مَأسَدَةٌ، و مَذأبَةٌ. و ليس في كل شيء يقال إلاّ أنْ تقيس شيئاً و تعلم أنَّ العربَ لم تكلم به.[٢] و لم يجيئوا بنظير هذا فيما جاوز ثلاثة أحرف من نحو الضفدع و الثعلب كراهية أنْ يثقل عليهم، و لأنهم قد يستغنون بأنَّ يقولوا: كثيرةُ الثعالب، و نحو ذلك. و إنما اختصوا بها بنات الثلاث لخفتها».[٣]

يبدوا أنَّ المانع من قياس ما جاوز ثلاثة أحرف على ما جاء من مفعلة في ذوات الثلاثة أمران:

الاول: أنَّ السماع قد جاء بنحو «كثيرةُ الثعالب»،[٤] و هذا يعارض ما يأتي به القياس من نحو: «أرضٌ مُثعْلَبَةٌ» خصوصاً و أنَّ العرب خصوا بنات الثلاثة فقط بهذا الوزن.

و الثاني: أنَّ العرب استغنوا عما يقتضيه القياس «مثعلبة» بقولهم: «كثيرة الثعالب». و معلوم أنَّ المستغني عنه مسقط من كلامهم.[٥]

١٢- أنْ لا يكون ما أجازه القياس قد رفض العرب استعماله لاستغنائهم بغيره، مثال ذلك: «استغناؤهم بالفعل عن اسم الفاعل في خبر «ما» في التعجب، نحو قولهم: ما أحسن زيداً. و لم يستعملوا هنا اسم الفاعل، و إنْ كان الموضع في خبر المبتدأ إنما هو للمفرد دون الجملة. و مما رفضوه استعمالاً و إنْ كان مسوَّغاً قياساً «وذر» و «ودَعَ» أستُغنيَ عنهما بـ «ترك».[٦]

١٣- أنْ لا يكون المقيس عليه شاذاً عن قياس المطرد في السماع.

قال سيبويه: «و لا ينبغي لك أنْ تقيس على الشاذ المنكر في القياس».[٧]

و قال ابن جني: «فالوجه أنْ تحمله على ماكثر استعماله».[٨]

١٤- أنْ لا يكون الحكم الذي ينتجه القياس معارضاً لقياس آخر أرجح منه، و مثال ذلك قياس الخليل بن أحمد الفراهيدي في تصغير نحو: (سفرجل) و (فرزدق) فقياسه يقضي بتصغير (سفرجل) على

١- ابن جني، المنصب، ج١، ص٢٧٩.
٢- يعني لا يجوز لك استخدام القياس في مقابل السماع.
٣- سيبويه، الكتاب، ج٤، ص٩٤.
٤- يعني: هذه ارضٌ كثيرةٌ الثعالب.
٥- سيبويه، الكتاب، ج٣، ص١٢١-٦٤٦.
٦- ابن جني، الخصائص، ج١، ص٣٩١.
٧- سيبويه، الكتاب، ج٢، ص٤٠٢.
٨- ابن جني، الخصائص، ج١، ص١٢٥.

(سُفيرِجْلٌ)، و (فرزدق) على (فُرَيْزِدْقٌ) قياساً على نحو (دُنَيْنِير). و قد عارض هذا القياس قياس يونس القاضي بحذف الحرف الأخير كما حذف في الجمع، فتصغير (سفرجل) و (فرزدق) عنده هو (سُفَيْرِجٌ) و (فُرَيْزِدٌ) و قياس يونس أرجح لأنَّ السماع موافق له، قال سيبويه: «... و ذلك نحو: سفرجل و فرزدق... فتحقير العرب هذه الأسماء سُفَيْرِجٌ و فُرَيْزِدٌ... هذا قول يونس، و قال الخليل: لو كنت محقراً هذه الأسماء لا أحذف منها شيئاً... سُفَيْرِجْلٌ. كما ترى حتى يصير بزنة (دُنَيْنِيْرٌ) فهذا أقرب و إنْ لم يكن من كلام العرب».[١]

و مثال ذلك أيضاً أنَّ القياس يقضي بأن يكون لكل من الويح و الويل و الويب و الويس فعل، و لكن عارض ذلك قياس آخر رجح عليه و هو المنع من جمع إعلالين في كلمة واحدة، إذ لو جاء من تلك المصادر أفعال لكانت على (واحَ) و (وابَ) و (واسَ)، و العرب «لا يوالون بين إعلالين إلاّ لَمحاً شاذاً و محفوظاً نادراً».[٢]

١٥- إذا توقف إجراء القياس على علة ثبوت الحكم في المقيس عليه وجب بذل الدقة اللازمة لتشخيص تلك العلة قبل إجراء القياس، و الخلاف في تشخيصها يؤدي إلى الخلاف في الأحكام و تعددها.

مثال ذلك الخلاف الذي وقع بين مدرسة البصرة و مدرسة الكوفة في تعيين علة حذف حرف العلة من المضارع الناقص المجزوم، فقد اعتبر بعض الكوفيين علة الحذف العامل، و استناداً لذلك قاسوا فعل الأمر الناقص للمخاطب على المضارع الناقص المجزوم في حذف حرف العلة بالعامل، و بهذا القياس استدلوا على إعراب فعل الأمر للمخاطب لأنَّ القياس حكم بجزمه بعامل مقدر.

قال أبو البركات الأنباري: «و منهم[٣] من تمسك بأن قال: الدليل على أنه معرب مجزوم بلام مقدرة مقدرة أنك تقول في المعتل: (اغْزُ) و (ارْمِ) و (اخْشَ) فتحذف الواو و الياء و الألف كما تقول: (لم يَغْزُ) و (لم يَخْشَ) بحذف حرف العلة: فدل على أنه مجزوم بلام مقدرة».[٤]

لكنَّ البصريين اعتبروا علة الحذف القياس، فقد حملوا الفعل المضارع الناقص المجزوم نحو (لم يَغْزُ) على الفعل المضارع الصحيح المجزوم، أي أنهم حملوا حرف العلة على الحركة في الحذف، فكما حذفت من المضارع الصحيح المجزوم (لم يذهبْ محمدٌ) حذف الحرف من المضارع الناقص المجزوم (لم يَرْمِ)

١- الكتاب، سيبويه، ج٣، ص٤١٨.

٢- ابن جني، الخصائص، ج٢، ص٤٨٨.

٣- يعني: و من الكوفيين.

٤- الأنباري، الأنصاف، ج٢، ص٥٢٨.

للشبه بين حرف العلة و الحركة، لأنَّ حروف العلة جارية مجري الحركات. و هي مركبة منها، و الحركات مأخوذة منها.

و لّما تَمَّ لهم هذا القياس، و ثبت حملوا فعل الأمر الناقص للمخاطب على الفعل المضارع الناقص المجزوم في حذف حرف العلة.

قال أبو البركات الأنباري ذاكراً قياس البصريين: «و أمّا قولهم: (إنك تحذف الواو و الياء و الألف من نحو: أغْزُ وَ ارْمِ وَاخْشَ: كما تحذفها من نحو: لم يَغزُ و لم يرمِ و لم يَخشَ) قلنا: إنما حذفت هذه الأحرف التي هي الواو و الياء و الألف للبناء، لا للاعراب و الجزم، حملاً للفعل المعتل على الصحيح، و ذلك أنه لّما استوى الفعل المجزوم الصحيح و فعل الأمر الصحيح كقولك: (لم يَفْعَلْ) و (افعَلْ يا فتى)، و إنْ كان أحدهما مجزوماً و الآخر ساكناً سُوِّيَ بينهما في الفعل المعتل، و إنما وجب حذفها في الجزم لأنَّ هذه الأحرف التي هي الواو و الياء و الألف جرت مجري الحركات لأنها تشبهها، و هي مركبة منها في قول بعض النحويين، و الحركات مأخوذة منها في قول أخرين، و على كلا القولين فقد وجدت المشابهة بينهما، و كما أنَّ الحركات تحذف للجزم فكذلك هذه الأحرف، فلما وجب حذف هذه الأحرف في المعتل للجزم فكذلك يجب حذفها من المعتل للبناء حملاً للمعتل على الصحيح، لأنَّ الصحيح هو الأصل و المعتل فرع عليه، فحذفت حملاً للفرع على الأصل».[1]

و المهم أنَّ الكوفيين اختلفوا مع البصريين في تعيين العلة التي ثبت بها الحكم في المشبه به، لذلك أنتج هذا الخلاف خلافاً في الحكم، فالحكم الذي خرج به الكوفيون أنَّ فعل الأمر للمخاطب معرب مجزوم، والحكم الذي خرج به البصريون أنّ فعل الأمر هذا مبنيّ.

النتيجة

لقد تمخض بحثنا في هذه المقالة عما يلي:

١. الاطلاع على الأهمية البالغة للدور الوظيفي لضوابط القياس الصحيح.

٢. أنّ الالتزام بضوابط القياس الصحيح يحد من كثرة الأراء، و يعطينا أحكاماً صحيحة، و بذلك تقل الخلافات، و يتخلص النحو من هذا الحمل الثقيل.

٣. أنه يتحتم على المتخصصين في علم أصول النحو أن يعيدوا النظر في جميع الأقيسة، و يدرسوها دراسة عميقة من جهة اشتمالها على الضوابط ليخرجوا منها الأقيسة الفاقدة للضوابط بشرط عدم

١- الأنباري، الأنصاف، ج٢، ص٣٤٢-٥٤٣.

المساس بالسماع الفصيح، و عملية التنقية هذه لايقوى على أدائها أداءً صحيحاً متقناً إلاّ نخبة من أساتذة علم أصول النحو، و هم ليسوا بكثيرين، والمهم أنَّ هذا العمل الجسيم يمثل الطريق الصحيح لتيسير النحو و إحيائه.

المصادر و المراجع

١. أبوالبركات كمال‌الدين عبدالرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصرين و الكوفيين، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، الطبعة الرابعة،١٩٦١م.

٢. ثعلب أبوالعباس، مجالس ثعلب، تحقيق عبدالسلام هارون، دارالمعارف بمصر، الطبعة الرابعة،١٩٨٠م.

٣. ابن جني أبوالفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،١٩٥٢م.

٤. ابن جني أبو الفتح عثمان، سر صناعة الاعراب، تحقيق الدكتور حسن هنداوي، دارالقلم، دمشق، الطبعة الثانية،١٩٩٣م.

٥. ابن جني أبو الفتح عثمان، المنصف شرح تصريف المازني، تحقيق ابراهيم مصطفي، و عبدالله أمين، الطبعة الأولى، شركة مكتبة و مطبعة مصطفي الحلبي، القاهرة،١٩٥٤م.

٦. الرضي الأستراباذي، شرح الكافية، تصحيح يوسف حسن عمر، الطبعة الأولى، جامعة قاريونس، ١٩٧٨م.

٧. سيبويه، أبوبشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٧٧م.

٨. أبوعلي الفارسي، الحسن عبد الغفار، المسائل الحلبية، مخطوط دارالكتب المصرية، ٥ ش نحو ٢٦٦.

٩. القِفطي، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، إنباه‌الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم،المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٤م.

١٠. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٩٩هـ.

١١. ابن يعيش موفق الدين، يعيش بن علي بن يعيش، مكتبة المتنبي، القاهرة، عالم الكتب، بيروت، د. ت.

الإعجاز البياني للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح
دراسة وصفية – تطبيقية

الدكتورة آفرين زارع*
نادیا دادبور**

الملخص

إعجاز القرآن واحتواؤه على كل شاردة وواردة كان موضوعا طالما اشتغل به الباحثون وراح يتدبر فيه الحازمون لكي ينفضوا غبار الشكوك الذي غطى وجه الحقيقة. فالدراسات التّي قام بها الباحثون غالبا ما تكون في إطار البلاغة أوالمباحث التفسيرية و لم تكن ترنو إلى ترسيخ إعجاز القرآن الكريم في القلوب على حد ذاتها بل هي في سيرها النقدي التحليلي أكدت على إعجازه بشكل غير مباشر.

فهنالك مدارس نقدية حديثة من السريالية والشكلانية الروسية ومدرسة البراغ وغيرها من المدارس التي أسهمت إسهاما كبيرا في ظهور البلاغة الحديثة أي الأسلوبية. ومن أبرز الأسلوبيات التي ظهرت، أسلوبية الانزياح الذي اتكأ على عنصر المفاجاة وخرق درجة الصفر المعيارية.

هذا الازدهار في المدارس النقدية الحديثة جعل البعض يحسب على زعمه بأن العرب قد تخلفوا وابتعدوا عن مجاراة العلوم الحديثة وجعله يظن بأن ما ورد من الآثار الأدبية في اللغة العربية اندثر تحت قوقعة التحجر.

استهدفت هذه المقالة بدراستها الموجزة بوضع أصبعها على إعجاز القرآن معالجة مدى استيعابيته من خلال دراسة نماذج من النص الشريف دراسة وصفية - تطبيقية على أسلوبية الانزياح بأنواعه الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية. فأهمية هذه الدراسة تظهر حينما يتبين الفاصل الزمكاني الشاسع بين نزول القرآن وظهور الدراسات اللسانية الغربية.

واستنتجت أخيرا بأن كلام الله المجيد يستوعب كل الجماليات الانزياحية، وأسلوبية الانزياح تتماثل بشكل ناضج فيه.

---

* أستاذ مساعد بجامعة شيراز.

** طالبة ماجستير بجامعة شيراز.

تاريخ الوصول: ٨٩/١٢/١ تاريخ القبول: ٩٠/٣/١٨

هذه خطوة صغيرة في سبيل ترقية الأفكار وكسر قوقعة التحجر الذي ارتمى به العرب في أنحاء العالم واستخراج كنوز اللغة العربية التي اختفت في مناجم الجهالة والتغريب.
كلمات مفتاحية: إعجاز القرآن، أسلوبية الانزياح، النقد، التطبيق.

المقدمة

إن القرآن كلام معجز، لا يتلبس بغبار القدم ولا يتكدر إثر مضي الزمن وهو ينبوع الدراسات التي قام بها العرب وغيرهم. فهنالك من تمطى الجاهلية ووسم القرآن وأصحابه بالكلل وعدم الاستطاعة في مواكبة العصر الحديث وبدأ يفتخر ويتبختر بما جاء به الغربيون وظن أن مجهوده تكلل بنجاح ما بعده نجاح غافلاً عما يحتويه الإسلام ولاسيما القرآن، فلابد من اليقظة إثر هذه الغفلة ولابد من الكشف عن الحقيقة؛ فقامت هذه المقالة لتستجيب لما يتطلبه العلماء مبينة إعجاز القرآن وطراوته من خلال دراسة تطبيقية موجزة، فأخذت أسلوبية الانزياح نموذجاً بأنواعها الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية.

وبدأت تنظر إلى الآي الكريمة من منظور مستأنف جديد وسعت لتبين مواضع الانزياح القرآني الذي أدى إلى جماليته وراحت تنظر بعيون فاحصة وأبصار نافذة لتشيد مجد الإسلام والعالم الإسلامي الذي تجمل بكثير من الأساليب وتزخرف بأحسن البدائع. القرآن شاطئ محيطه لا يبدو وسماء رفعته لا تقدر، فيدنا القصيرة لا تتمكن إلا من دراسة جانب قليل من هذا البحر العظيم والمنهج الذي تتبعته هذه المقالة هوالمنهج الوصفي التطبيقي.

هنالك من قام بدراسات تطبيقية في أسلوبية الانزياح منهم: ميرغني هاشم في مقالة: "أسلوبية الإنزياح ودورها في التحليل النصي"، تامر سلوم في مقالة: "الانزياح الصوتي الشعري"، أحمد نصيف الجنابي في كتابه "البنية والأسلوب في التراكيب القرآنية وقضية الإعجاز"، وغيرهم ممن حاولوا في هذا المجال وقدموا للأدب العربي بضاعة دسمة.

لكنّ هذه الدراسات -على حدّ علمنا- لم تكن في سبيل التأكيد على إعجاز القرآن وإن كانت فيه بشكل غير مباشر، فجمعت هذه المقالة الآراء الموجودة وقامت بتحليل نقدي لمقتطفات من المصحف الشريف بغية التأكيد على إعجازه من منظار جديد.

فالانزياحية وإن كانت من ثمار جهود العلماء في الغرب لكنها لم تعدم عند العرب بل هي كامنة في خيمة العالم الإسلامي ألا وهو القرآن العظيم، ونحن نأمل أن تكون هذه المقالة خطوة صغيرة في تشييد الصرح الإسلامي.

أسلوبية الانزياح

أسلوبية الانزياح أسلوبية حديثة ونظرة متبانية نحو النصوص تعتبر الحجر الأساس في تحليل النصوص وهي ما يجعله الناقد ميزاناً ليميز به الخبيث من الطيب وليقوّم ما تناوله من الأدب شعراً كان أونثراً. وهذه الأسلوبية تتكأ، على انزياحية اللغة وانحرافها عن المعايير المحدودة العادية؛ فالانحرافات النصية لا تكون إلا أسلوباً رائعاً وفناً بديعاً[١].

وهوعبارة عن خرق المعيارية أوكلام ابتعد عن درجة الصفر التعبيرية وهوتجاوز كلام الناس العادي والعدول عنه إلى لغة غير مألوفة[٢].

يسهم الانزياح إسهاماً كبيراً في نضوج النص ويبين إعجازه الدلالي. وهو كما يبدو ترجمة لكلمة (deviation) الانجليزية أو (Ecart) الفرنسية التي تعني في اصطلاح اللغويين المحدثين: التغييرات التي تخيم على جو النص بواسطة تبعثر المفردات أو التراكيب النصية والاستعمالات المجازية التي تروم غاية دلالية أوغرضاً بلاغياً.

وقد نضجت هذه الأسلوبية إثر التفاعل المستمر والتعامل المتكاثف بين المدارس المختلفة، ومنها البنيوية التي أبدعها العالم اللغوي جاكبسون وحلقة البراغ التي راحت تبذل قصارى جهودها في تحطيم السجن الدلالي لتقوم بالخلق الفني، والشكلانية الروسية التي فتحت باباً واسعاً للانزياحات إثر خلقها مفهوم اللاآلية (Deautomatization)، ثم السريالية التي تجعل الخرق والمفاجئة نقطة رئيسة تتمحور حولها وهي النقطة المركزية التي ابتنتها لتلتحق بالانزياح. وثمة مدرسة النحو التوليدي التحويلي الذي يقترن اقتراناً تاماً بأسلوبية الانزياح حين يدرس التراكيب والجمل ويسلط الأضواء على الخلافية الموجودة بين البنية السطحية والبنية العمقية في التراكيب اللغوية.

باكورة هذه الأسلوبية انبثقت من كتابات فاليري وفي كتبه النقدية، حيث يقارن بين الشعر ويجعل الشعر انزياحياً عن الخط المستقيم.[١]

١- الخويسكي، ٢٠٠٩، ص٢٠-٢١.

٢- عياشي، ٢٠٠٩، ص٧٥-٧٦.

فهل هذه الأسلوبية الغربية الحديثة معدومة في كتابات العرب؟

كل من تصفح ديوان العرب وآثارهم يبصر بكل وضوح الدور الذي لعبته الانزياحية في رفع مستوى النصوص الأدبية وهي تتجلى في دراسات العرب القدامى ولا سيما البلاغية منها. فالبلاغة العربية تمهّد أرضاً خصبة من الانزياحات فيما يسمى الخروج عن مقتضى الظاهر أوالعدول، فهذه العدولية عن الأساليب بأنواعها المتقاسمة نحو: الالتفات، الحذف، التقديم والتأخير، المجاز، الإيجاز و... ليست إلا نموذجاً من الانزياحية.[٢]

وهنالك محاولات عديدة ترنحت نحوأسلوبية الانزياح وقد قام بها أمثال ابن جني، ابن قتيبة، ابن الأثير وأبو عبيدة في كتابه: "مجاز القرآن "، حيث إنه راح يتتبع أساليب النص القرآني ليكشف ما أدى إلى إعجاز هذا النص الفريد؛[٣] فالذين يحقرون علوم اللغة العربية ويعتقدون بأنها تكل عن مواكبة العصر الحديث ومجاراة معطياته، قد أهملوا جانباً كبيراً من استيعابيتها حيث إننا نلاحظ أن ما ابتدعه الغربيون من الأسلوبيات الحديثة ينطبق انطباقاً نادراً على قلب اللغة العربية ومنجمها أي القرآن العظيم.

فهذه الأسلوبية التي سبق ذكرها والتي أبصرت النور في المواطن الغربية هي التي تظهر في القرآن الذي تربع على عرش الفصاحة والبيان من قبل أن يولد الانزياح أو أية أسلوبية أخرى. والحق أن القرآن معجزة سرمدية وكلام يتضمن الرطب واليابس وهذه الدعابات لا تسمن ولا تغني من جوع. هذه المقالة تحاول التأكيد على إعجاز القرآن من منظور مستأنف؛ فهي تقوم بذكر أنواع الانزياح وتطبيقها على القرآن لتري مدى انزياحية القرآن ولتبين بأنه معجزة دهر الدهور احتوى على أنواع الانزياح وإن ولدت هذه الأسلوبية في العصر الحديث، ولئن برز البون الشاسع في زمكانية القرآن وبزوغ شمس أسلوبية الانزياح، لكن هنالك علاقة بينهما لا يمكن تجزئتها.

أنواع الانزياح

هناك نوعان رئيسان من الانزياح:

١. الانزياح الاستبدالي ٢. الانزياح التركيبي.

١- محمد ويس، ٢٠٠٥، ص٤٣-٤٤، ٨٦-٨٧، ٩٢ و٩٩-١٠١؛ و غليسي، ٢٠٠٨، ص١٠٩-١١٢.

٢- ميرغني، ٢٠٠٩، ص٦٨.

٣- البحيري، ٢٠٠٩، ص١٧ و ١٨.

١. الانزياح الاستبدالي

وهو الانزياح الذي يقع في جوهر الكلمة دون النظر إلى الموضوعية في الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل والتشبيه، وهو يدرس ميزان التباين الموجود بين المشبه والمشبه به الذي يؤدى إلى خرق المألوف وظهور المفاجاة، ما يعطي النص قدراً كبيراً من الروعة والانجذاب. فكلما ابتعد طرفا التشبيه والتقيا في نقطة غريبة لا يعهدها الذهن، كلما يظهر نصيب كبير من الانزياح ارتقاءاً في مستوى النص الدلالي ويروح يعلوشيئاً فيشئاً على درجة الصفر النصية. فخريطة الانزياح الاستبدالي ترسم هكذا:[١]

الانزياح الاستبدالي

الأركان		معيار الانزياحية
المشبه المشبه به وجه الشبه أداة التشبيه	التشبيه	١. عدم العلاقة أوالإبتعاد بين المشبه والمشبه به في اللغة المعيارية والدلالات المعهودة ٢. كلما كثر حذف الأركان، كثرت انزياحية النص ٣. اغتراب وجه الشبه.
مشبه مشبه به	الاستعارة	١. اغتراب وجه الشبه ٢. ابتعاد المشبه والمشبه به من حيث الزمكانية أومن حيث العلاقة المادية والمعنوية للإبداع والمفاجاة.
العلاقة	المجاز المرسل	احتفاء القرينة والعلاقة وغرابة التوحيد بين الواقع والمجاز خلافاً لمقتضى الظاهر.

نماذج من الانزياح الاستبدالي في القرآن

١. التشبيه: وهوانزياح مكشوف إثر وضوح المشبه والمشبه به ومن أمثلته:

«مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون» (العنكبوت/٤١).

المشبه	وجه الشبه	مشبه به

١- محمد ويس، ٢٠٠٥، ص١١١-١٢٠.

اتخاذ الولي من دون الله معنوى انسان الكافرون اتخاذ السكن المعنوي	الوهن والضعف	العنكبوت والبيت الذي يلجأ إليه مادي حيوان العنكبوت اتخاذ السكن المادي

هذه الانزياحية بين المشبه والمشبه به واضحة جداً فالمشبه وهو اتخاذ الإنسان وليا من دون الله، معنوي أما المشبه به وهو اتخاذ العنكبوت بيتا فمادي. أين هذا (الإنسان) من ذاك (الحيوان)؟ وهذان العنصران البعيدان يقتربان حيث يشبه البعض الآخر وهذا غاية اللطافة والظرافة؛ فالمشركون من قوم نوح وإبراهيم ولوط وشعيب باعتمادهم على غير الله سبحانه وتعالى قد أشبهوا العنكبوت الذي يتعب نفسه في البناء ولا نتيجة لجهده وإرهاقه نفسه إلا بيتاً صار مثالاً يُضرب في الضعف والركاكة. والانسان يندهش بهذا الانزياح الدلالي حينما يطلع على ما اكتشفه علماء الحيوان من ميزات العنكبوت. فأنثى العنكبوت أشرس الحيوانات حيث إنها تقتل الزوج بل الأولاد والبيت الذي تحوكه من الخيوط أقوى من الصلب مرتين وتتخلل هذه الخيوط نقط لزجة وهي خير عون في اصطياد الفريسة؛ فهذه الصورة تدل على أن هذا البيت لا أمن فيه ولا قرار بل هو مقتل من يلجأ إليه و مهلك لمن يفر إليه. فمعنى هذه الآية فى هذه الرؤية خير دليل على هذه الانزياحية المدهشة؛ إذ تعني أن لجوء المشركين لآلهتهم عظيم مهلك لهم ولذلك يشبه المشركين بالحشرات التي تلجأ باطمئنان إلى بيت العنكبوت فتصبح قوتاً للموت.

هذه الانزياحية تتجلى في ارتسام صورة المنافقين وتشبيههم بالحمر حيث يقول سبحانه وتعالى:

«كأنهم حمر مستنفرة * فرت من قسورة» (المدثر/٥٠و٥١)، فههنا الانزياحية تتجلى في عدم العلاقة المعهودة بين المشبه والمشبه به لأن المشبه أي حال المنافقين في نفورهم عن الحق معنوي والمشبه به أي الحمر التي ولت فراراً من الأسد الغاصب مادي، ولا التفات لها نحو أطرافها.

الحمار رمز للحماقة والغباوة فازداد حمق هولاء حتى صاروا الحمارنفسه بغباوتهم التي دعتهم إلى فهم خاطئ للحق ففروا منه كما تفر الحمر من القسورة، فأين الحمار من الإنسان وأين الحق من القسورة شتان ما بينهما إلا أن هناك صورة مادية تقرب الصورة المعنوية إلى الأذهان مبينة الصورة الرذيلة التي رسمها المنافقون بأعمالهم.

نلمس الانزياحية التي تتجلى في هذه الصورة في الرسم التالي:

المشبه	وجه شبه	المشبه به
معنوي		مادي
انسان	الإعراض	حيوان
منافق	والفرار	حمار
الحق أوالدين		القسورة

وهنالك تشبيه آخرعرفه الباقلاني بالتشبيه الحسن:

«وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام« (الرحمن/٢٤)

هنا شبهت الجوارى التي تجرى في البحر بالأعلام التي رفعت رأسـها نحو السماء فالجواري أي السفن تشبه الأعلام أي الجبال؛ أنظر إلى الانزياحية التي تشاهد بين المشبه والمشبه به. السفن تجري في الماء الذي يسري ويفتقد الكثافة في عنصره، وأما الجبال فواقفة على الأرض الجامدة وتتميز بالتكاثف كأنها كتلة كبيرة بعناصرها الجامدة، لكن هذه الانزياحية تدلنا على سر الكون الخفي لأن الجبال وإن كانت مسامير الارض ومظهراً في الثبوت والاستقامة لكنها تمر مر السحاب وكأن السفن في جريها تشبه الجبال في جريها، ولوقبلنا أن وجه الشبه في المشبه به أقوى من المشبه لأدركنا هذه الانزياحية الرائعة ومدى روعتها الدقيقة. إن هذا التشبيه الانزياحي قد دلنا على ما أغفلت عيوننا رؤيته وهوحركة الجبال الضخمة المتراكمة التي اختفت عن الأنظار. انظر إلى الرسم التالي:

المشبه	وجه شبه	المشبه به
السفن		الجبال
جريها ظاهرى	الارتفاع	جريها خفي
مكانها الماء	الحركة	مكانها الأرض
سائل		جامد

و من التشبهات التي تبرز فيها الانزياحية هي قوله تعالى: «ويستعجلونك بالعذاب ولن يخلف الله وعده وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون» (الحج/٤٧)، في هذا التشبيه المنزاح عن العادة، شبه اللوم بالسنة وهويكاد يعارض اليوم في اللغة؛ إذ يقال: (لا يوماً ولا يومين بل سنة كاملة) فيستنبط من هذه العبارة بأن اليوم في تناقض دلالي مع السنة لكن هذه الآية الكريمة أنشأت جسر التشابه بينهما وجعلت التعارض نقطه الاشتراك، فتشبيه المتضادين ليس إلا انزياحاً بارزاً وذلك لبيان مقدار حال المشبه:

المشبه	وجه الشبه	المشبه به
اليوم	الطول	السنة
قصير المدة		طويل المدة

«إنما مثل الحياة كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أونهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس كذلك نفصل الآيات لقوم يتفكرون» (يونس/٢٤).

تحتوي هذه الآية على سبعة تشابيه على رأى محمد الطاهر بن عاشور وهي:

١. شبه إبتداء أطوار الحياة والشباب بنزول المطر وإحياء الأرض بجامع التعلق وما يترقب من حصول الآمال.

٢. شبهت بوارق الآمال وسعادة الحياة وبهجتها بسرعة ظهور النبات بعد المطر وزخرفة الأرض بالنبات بجامع شدة التعلق لظهور بوارق الشيء المأمول.

٣. شبهت معالي الأمور من نعم الحياة بالنبات الذي يأكله ويقتاته الناس بجامع علو القدر.

٤. شبهت معالي الأمور التي يتعلق بها بعض الضعفاء من لذائذ الحياة بالنباتات التي تأكلها الحيوانات بجامع الحقارة وانحطاط الهمم.

٥. شبه الناس الذين يتعلقون بتلك السفاسف والأمور التافهة بالأنعام، بجامع عدم الإدراك والتمييز.

٦. شبه نهاية الانتفاع بالخيرات في الدنيا وانهماك الناس في تناولها وتعلقهم بحياة اللعب واللهو، بغانية متزنية حسناء لبست أنواع الزينة بجامع الافتنان في كل منهما.

٧. شبهت سرعة زوالها بعد البهجة والكمال بالزرع المحصود الذي فقد الحياة بجامع سرعة الزوال والفناء.

أليست هذه التشابيه الكامنة المتكاثفة انزياحاً عن التشابيه المعهودة وليست هذه اللاعادية من أهم الأسباب الرئيسة في تجميل هذا النص المقدس؟[١]

فالتشبيه وهوأدنى مستويات الانزياح الاستبدالي يلعب دوراً ملحوظاً في القرآن وكأن كل التشابيه خروج عن المألوف، يؤيد رأينا ما قال به العسكري إذ يقسم أجود التشابيه في أربع مستويات هي:

«**-إخراج** ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة.

١- أبوالعدوس، ٢٠١٠، ص٨٠.

-**إخراج** ما لا يعرف بالبديهة إلى مايعرف بها.

-**إخراج** ما لم تجر به العادة إلى ماجرت به العادة.

-**إخراج** ما لا قوة له بالصفة إلى ما له قوة فيها».[١]

وكل هذه الإخراجية تؤدي إلى تقريب المتباعدين وهو الانزياح وحقيقة الانزياح وغايته.

أما الاستعارة بأنواعها المختلفة من التصريحية والمكنية و... تعد انزياحاً استبدالياً وقد تتجلى في القرآن بالأمثلة الكثيرة التي تزدحم هنا وهناك، وتقع هذه الاستعارة في الحروف، أوالمفاعيل أوالفواعيل وغير ذلك من المواضع، هنا نشير إلى مقتطفات منها في القرآن الكريم:

-**الاستعارة في الفعل الماضي**:«أتى أمرالله» (النحل/١)،هنا الاستعارة تصريحية تبعية؛ إذ شبه الإتيان في المستقبل بالإتيان في الماضي وأين الماضى والمستقبل؟ فهذا الانزياح لافت النظر؛ إذ قلب الوجه الزماني الموجود إلى ما يناقضه وجعل الأمر قريباً بل حاضراً عند المتلقي، فأمر الله يأتي وهو قريب حيث يظن أنه قد أتى، فهذه الصيغة تدل على مستقبل محقق الوقوع وهوفي حكم الماضي، لذا عبر عنه بصيغة الماضي.[٢]

«ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة» (الأعراف/٥٠)، فالنداء الموجود في هذه الآية استعارة أوانزياح استبدالي؛ إذ ترى بأن الوحدة اللفظية تدل على الماضي والوحدة المعنوية تدل على المضارع لأن هذا التقابل بين أصحاب النار وأصحاب الجنة لم يقع بعد، فهذا الانزياح الزمكاني أدى إلى ظهور استعارة تصريحية تبعية لتوفي بالغرض المنشود وهوتحقق الوقوع.[٣]

-**الاستعارة في الفعل المضارع**: غالباً ما يتراح المضارع إلى الماضي في الوحدة المعنوية لاستحضار الصورة المقصودة نحو: «يحيى الأرض بعد موتها» (الروم/٥٠) أي أحياها بعد موتها. وثمة انزياح آخر وهوعدول "يزين" إلى "يحيي"، وهنالك تشبيه كامن حيث نرى تشبيه الأرض الخضراء بالإحياء ورد الروح إلى الجسد؛ فالأرض التي تعتبر من الجمادات شُبِّهت بالكائن الحي ذي الروح. فهذه الفجوة التباعدية وخرق العادية هي التي أدت إلى طراوة هذه الآية الكريمة.

هناك أمثلة كثيرة نحو:

. «وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون» (يس/٣٧)

١- أبوالعدوس، ٢٠١٠، ص٨٦.

٢- أبوحيان الأندلسي،١٤٢٠،ج٦، ص٥٠٦.

٣- أبوالعدوس،٢٠١٠، ص١٤٨.

. «بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه فإذا هوزاهق» (الأنبياء/١٨)

. «فبشرهم بعذاب أليم» (التوبة /٣٤)

. «فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين» (الحجر/٩٤)

الوحدة اللفظية	كيفية الانزياح	الوحدة المعنوية
نسلخ من	الليل مثل الجلد يسلخ	نخرج من
نقذف بالحق	الحق مثل السهام يقذف أويرمى	نرسل الحق
بشّر	الإنذار مثل التبشير للتهكم درجة انزياحية تامة بين المتضادين	أنذر
فاصدع	إطاعة الرب في تنفيذ الأوامر مثل كسرالزجاج خضوعاً	أطع

-الاستعارة فيالظرف:نحو قوله تعالى: «فنبذوه وراء ظهورهم» (آلعمران/١٨٧)

تتجلى انزياحية هذه الآية حينما نعلم بأن نبذ الشيء وراء الظهر متعلق بالأمور المادية الحسية وهنا استخدم لبيان الغفلة والإهمال وهو أمر معنوي، فالوحدة وهو تشبيه الشيء المادي بالشي ء المعنوي، يجمع شمله جامع الإهمال والغفلة؛ ف"النبذ وراء الظهر" مثل في ترك الاعتداد وعدم الالتفات ونقيضه....[١]

فهذه الانزياحية هي التي أدت إلى نضوج الآية وإيحائيتها.

-الاستعارة في اسم الإشارة: «هذا وإن للطاغين شر مآب» (ص/٥٥)

الوحدة اللفظية	درجة الانزياح	الوحدة المعنوية
هذا الاشارة المادية	الانتقال من الدرجة المادية في البنية العميقة الى الدرجة المعنوية في البنية السطحية	هذا الاشارة المعنوية
	الوحدة المتحدة: تقرب المشار اليه	

١- الشريف الكاشاني /ج١/١٦٣.

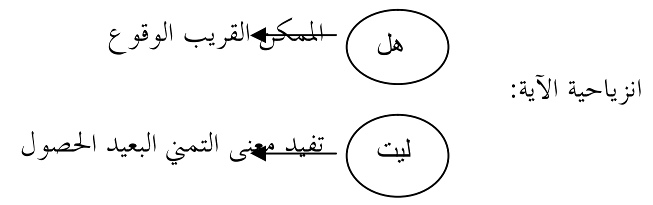
فهذا قد خرج عن استعماله العادي المألوف وراح بدلالته المعنوية يتراح عن الدلالة المادية ويخلق جواً لطيفاً إثر هذه العدولية.[١]

-الاستعارة في الحروف: هي استعارات جميلة نادرة ومع جماليتها البديعة قلما التفتت نحوها الأنظار فهذه الانزياحية الخفية تحتوي على كثير من الدلالات البديعة وهي:

الاستعارة ب"في": «ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر» (الإسراء/٧٠)

أصل الكلام هو "حملناهم على" فانعدل الكلام عن الأصل وجاء على نمط آخر لأن حرف "في" حرف الوعاء و هو ذات استيعابية كبرى يندرج تحتها ما يدل عليه «على» الذي تدل على الاستعلاء. **في** يدل على الاستعلاء الذي يلازمه الاستقرار والطمأنينة لكن حرف **على** لا تعني إلا الاستعلاء وهذا هو السر في استخدام حرف **على** الوعائية بدلاً من على الاستعلائية.

الاستعارة ب"هل": «فهل لنا من شفعاء يشفعوا لنا» (الأعراف/٥٣)



هل في البنية السطيحية أي الوحدة اللفظية تدل على الاستفهام والطلب للحصول على شيء ممكن أولاً وقريب وقوعه ثانياً، المعنى في الاستفهام يدل على ابتعاد حصوله إذ لن يتواجد شفيع ليشفع لهم لكن القائل يود لوكان لديه شفيع من الشفعاء فيعدل كلامه عن **ليت** الأصلية إلى **هل** المعنوية. لكن ما الذي يجمع بين **هل وليت** في هذه الآية؟ فالجامع بينهما هوالبطلان.

الاستعاره ب"اللام": «فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً» (القصص/٨)

اللام التي نراها في هذه الآية خرجت عن معناها الدلالي إلى المعنى الغائي والمعنى الدلالي وهوعلة الشيء، يناقض المعنى الغائي وهوما يترتب على الالتقاط من العداوة والحزن، فحينما التقط آل فرعون موسى كان السبب المحبة إليه و لم يكن العداوة والحزن، فهناك انزياح بارز في هذه الآية إذ صارت العلة الغائية العلة الحقيقة لأخذ موسى وتبنيه، وقد أدت اللام إلى هذه المفاجئة لأنها جاءت لتبين التقاطهم

١- البغدادي، ١٤١٥ه / ج٤، ص ٤٥.

النبي موسى بما هوعاقبته أي بما يصيبهم إثر أخذه في المستقبل[١] وعلة الانزياح هي أن الغاية الحقيقة التي تحققت تختلف اختلافاً شاسعاً والغاية الظاهرية. انظر كيف ائتلف ما اختلف و لم يكد يشعر به أحد من شدة الانسجام الدلالي لما سبقه ولما يليه:

الاستعارة في الفعل

«والله خلق كل دابة من ماء فمنهم من يمشي على بطنه ومنهم يمشي على رجلين ومنهم من يمشي على أربع...» (نور/٤٥)

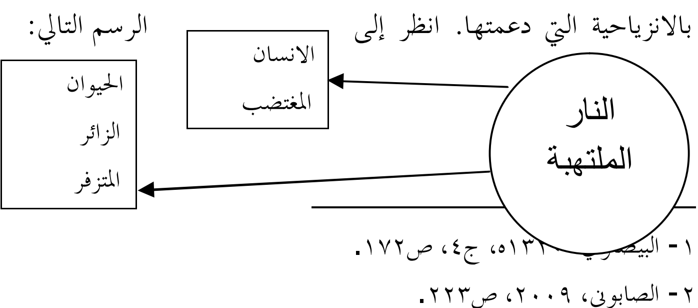
الاستعارة هنا تتجلى في فعل «يمشي على بطنه» إذ المشي لايتم إلا بواسطة الأرجل وليس للزواحف أرجل لكى تتم عملية المشي بواسطتها ولا يكون المشي إلا للإنسان أو الحيوان، أما الزواحف نحو الحية أو الديدان فإنها لا تمشي بل حركتها الخلفية أو الأمامية تسمى زحفاً فهنالك انزياح لفظي يستغنى بواسطته عن ذكر الأرجل والله أعلم.

ويدلنا على هذا المعنى سياق الكلام؛ إذ إنه منسق على أساس القوي حتى يصل إلى الضعيف فالذي يمشى على بطنه أقوى من الذي يمشي على رجليه والذي يمشى على رجليه أكثر قوة من الذي يمشي وهوعلى أربع والسبب الآخر الذي تكون فيه هذه الانزياحية هو قضية المجاراة؛ إذ الآية تتابع كلامها بفعل **يمشي**، إذن الأولى هو مجاراة الآية في النسق اللفظي، فالانزياح ههنا قام بمهمة تنسيق البنية السطحية وعدم تبعثرها.[٢]

الاستعارة التمثيلية

«إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيراً» (الفرقان/١٢)

زفير النار وغليانه يشبه صوت المغتاظ الذي يجيش صدره من شدة الغضب والحماس وثمة صوت النار شبه بزفير الحمار حين يشهق ويتقلقل نحوالشعير فهذه الصورة المرية من نار جهنم ما اكتملت إلا بالانزياحية التي دعمتها. انظر إلى الرسم التالي:

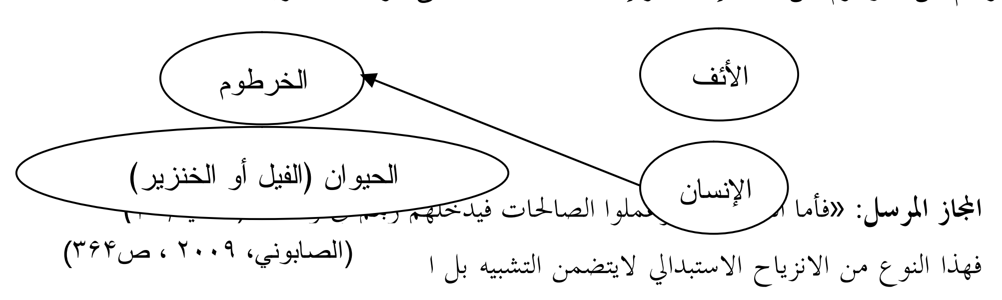


١- البيضاوي، ١٣١٠ه، ج٤، ص١٧٢.
٢- الصابوني، ٢٠٠٩، ص٢٢٣.

الدرجة الانزياحية كبيرة جداً في هذه الآية؛ إذ ارتقت من الوحدانية إلى الدرجة الثنائية كأن تشبيه النار المتلهبة بالإنسان الغاضب لايكفي، فحينما يحذف الانزياح الأول ترفّع إلى الانزياحية الثانية فشبهت النار ثانية بالحيوان الذي يزفر فهذه الثنائية في الانزياح قد أدت إلى ترسيخ الصورة في الذهن.[1]

الاستعارة المكنية

«سنسمه على الخرطوم» (القلم/١٦) الانزياحية في هذه الآية تجلت في الاستعارة المكنية،لأن الإنسان مهما يكن قبيحاً لا يملك الخرطوم والخرطوم إما للفيل وإما للختزير وهذا التعبير الذي خاطب الله به عبده غاية في الإذلال والإهانة وقد قصد الله سبحانه وتعالى تقبيح العبد والتشنيع عليه؛ فعبر بالوسم عن الخرطوم عن غاية الإذلال والإهانة، لأن السمة على الوجه شين وإذلال.[2]



المجاز المرسل: «فأما [illegible] عملوا الصالحات فيدخلهم [illegible]

(الصابوني، ٢٠٠٩ ، ص٣٦٤)

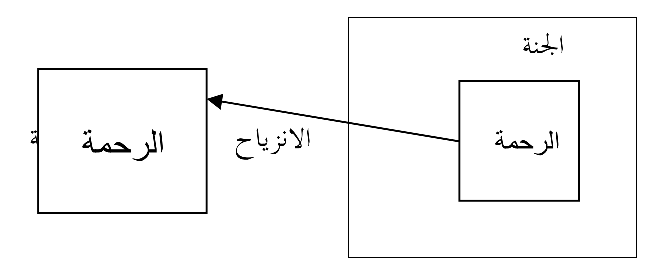
فهذا النوع من الانزياح الاستبدالي لايتضمن التشبيه بل ا الروابط الدلالية على انزياحية العلاقات لا انزياحية المشبه والمشبه به كما سبق. في هذه الاية **الرحمة** تعني الجنة وليست هنا العلاقة تشبيهية بل العلاقة محلية لأن الجنة مثوى لرحمة الله سبحانه وتعالى.

الرسم التالي يبين الدرجة الانزياحية الموجودة فالرحمة التي كانت الجنة تستوعبها إثر هذه الانزياحية أصبحت نفس الجنة، فهذه المساواة الدلالية بين الحال والمحل تعتبر انزياحاً استبدالياً دلاليا.

---

١ - الطنطاوي، ١٤٢٢، ج٢، ص ١٧٨٥.

٢ - الزمخشري، ٢٠٠٦، ج٤، ص٥٨٧.



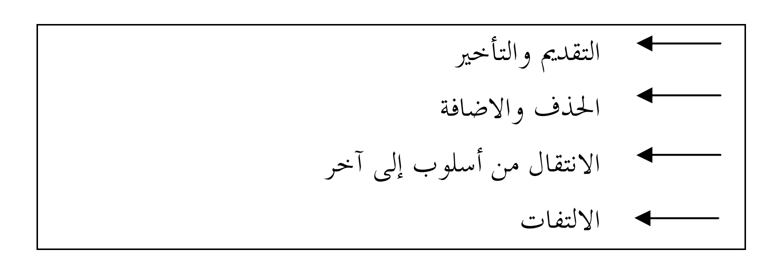
هذه نظرة وجيزة على نماذج الانزياح الاستبدالي في القرآن الكريم. من هنا نتطرق إلى نوع آخر من الانزياح هوالانزياح التركيبي لنرى فاعلية النص الإلهي في هذا الشارع الحديث ونؤمن أكثر من ذي قبل بإعجاز المصحف الشريف.

الانزياح التركيبي

هذا النوع من الانزياح يقع في الروابط الموجودة بين المدلولات في تركيب واحد أو مجموعة من التراكيب، فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية المعتادة وأصول الجملة المعهودة فهو انزياح تركيبي ولعلاقة هذا الانزياح بعلم النحو أعطاه كوهن اسماً آخر و هو «الانزياح النحوي» إلا أنه لا يعد انزياحا إلا إثر الفجائية التي تخلق قيمة جمالية ودون هذه الميزة لم يكن يوجد انزياح مهما تغيرت التراكيب وكسرت نطاق النحو وقواعده.

هناك قسمان من التراكيب: الأول: تركيب الأصوات أوالحروف ولا يمكن التصرف فيه والثاني: تركيب مجموع الجمل بعضها مع بعض وذلك يشكل بنية النص الكلية على مستويين:

مستوى تركيب الكلمات في الجملة ومستوى تركيب الكلمات على حد ذاتها،[١] فكل ما يكون أن الانزياح التركيبي يتعلق بكل ما خالف موقعه في النص حسب النظام اللغوي النحوي وهو يتمثل في:



١- محمد ويس، ٢٠٠٥، ص١٢٠-١٢٨.

خلخلة العلاقات بين المسند والمسند إليه ←

فالانزياح التركيبي يختص بالتراكيب النصية بكاملها أوقسماً منها.[١]

البنية المتكاملة في اللغة العربية تظهر في النموذج التالي:

البنية المتكاملة	١	٢	٣	٤	٥
	الفعل	الفاعل	المفعول به	الضميمة	ضميمة الضميمة

(الجنابي، ٢٠١٠، ص٩٢).

تغيير البنية المتكاملة يؤدي إلى التقديم والتأخير وحذف إحدى البنيات الموجودة يوجد الحذف أوالإيجاز وكل ما يشاهد في الظاهر هو البنية السطحية وكل ما يؤول أو يتغير للوصول إلى البنية المتكاملة، فهوالبنية العميقة للنص.

التقديم والتأخير: «فأنزلنا على الذين ظلموا رجزاً من السماء بما كانوا يفسقون» (البقرة/٥٩)

«و ما أنزلنا على قومه من بعده من جند من السماء وما كنا منزلين» (يس/٢٨)

الأسلوب كما يشاهد أسلوب انزياحي لأن ضميمة حرف الاستقرار جاورت الفعل والفاعل وهذا السياق جاء ههنا لتعظيم العذاب وتهويل الظالمين. فالبنيه العميقه هي:

- «فأنزلنا رجزاً من السماء على الذين ظلموا...»
- «وما أنزلنا من بعده على قومه...»

الانزياح التركيبي في العطف: «والذين آمنوا وعملوا الصالحات وآمنوا بما نزل على محمد هو الحق من ربهم كفر عنهم سيئاتهم وأصلح بالهم» (محمد/٢)، بناء الآية يحتوى على ازدواجية خاصة يوضحه الجدول الآتي:

الطرف الأيمن	الطرف الأيسر
الذين آمنوا وعملوا الصالحات	كفرعنهم سيئاتهم
وآمنوا بما نزل على محمد	أصلح بالهم

هذه البنية بنية متكاملة لأنها تحتوي على أعضاء البنية بأسرها وهذه البنية في تنسيقها الخاص توحي معنى خاصا هو تمييز

١- ميرغني، ٢٠٠٩، ص٧١و٧٠ و محمد ويس، ٢٠٠٥، ص١٢٠-١٢٨.

الإيمان بالله سبحانه والإيمان برسالة رسوله (صلى الله عليه وآله وسلم)؛ فهنا انزياح دلالي واضح أوجدته البنية السطحية بعطف "آمنوا" على "آمنوا" فالأول الإيمان بالله ونتيجته تكفير السيئات والثاني الإيمان برسالة النبي ونتيجته إصلاح البال:

البنية السطحية	آمنوا	آمنوا
البنية العميقة	الاعتقاد بالله لا يساوي الاعتقاد بالرسول	

توحيد البنية السطحية (آمنوا وآمنوا)، إشارة إلى علاقة الرسول بالله تعالى وتوكيد على أن الإيمان برسالته لا يناقض الإيمان بالله تعالى لكن عدم الإيمان بالرسول ينافي الإيمان الكامل وذلك ما يتبين إثر الكشف عن البنية العميقة.

الحذف: «هل أنبئكم على من تترل الشياطين* تترل على كل أفاك أثيم» (الشعراء/٢٢١و٢٢٢)

من سياق الآية يتضح أن البنية ليست متكاملة في الشطر الثاني، إذ حذف الفاعل:

البنية السطحية	تترل	على كل	أفاك أثيم

البنية العميقة	تترل	الشياطين	على كل	أفاك أثيم

وسبب العدول عن ذكر الفاعل يبدو- والله أعلم - تتريه الله سبحانه وتعالى وذلك أن التترل من أمر الله وفي هذه الآية الكلام عن تترل الشياطين الملعونة فاقتضت المناسبة حذف الضميمة تتريهاً لله - عز وجل- وهنالك حذف آخر في «تترل» في الواقع أنه كان **تتترل** فخذفت التاء الأولى لكثرة استعمال المحذوف في الكلام العادي.[1]

و من الأمثلة في الحذف هذه الآية: «آمنوا بالله ورسوله والكتاب الذي نزل على رسوله والكتاب الذي أنزل من قبل» (النساء/١٣٦)

الشاهد في فعل "أنزل" حيث البنية المتكاثفة أدت إلى إبقاء وحدة واحدة من البنية المتكاملة وهوالفعل.

فالمحذوفات: ١. الفاعل وهو ضمير مستتر يعود إلى لفظ الجلالة، ٢. المفعول به وهو ضمير مستتر أيضا، ٣. ضميمة الإبتداء، ٤. ضميمة الانتهاء (الاستقرار)

١- الجنابي، ٢٠١٠، ص٦٩-٦٨.

١	٢	٣	٤	٥
الفعل	الفاعل	المفعول	ضميمة الابتداء	ضميمة الاستقرار
أنزل	△	△	△	△

الانتقال من وصف الواحد بالواحد إلى وصف الواحد بالجمع: «إن إبراهيم كان أمة» (النحل:١٢٠) ووصف إبراهيم بأنه أمة و الأمة اسم جنس تدل على الجمع معنى فعدلت الآية إلى هذا الوصف لبيان كمال النبي إبراهيم (عليه السلام) في جميع الخصال وكأنه أمة كاملة.[١]

العدول إلى اسم الفاعل نحو: «تالله لقد علمتم ما جئنا لنفسد في الأرض وما كنا سارقين» (يوسف/٧٣)

هنا رجح صيغة اسم الفاعل على ذكر الفعل وبدلاً من أن يقول: (ماكنا لنسرق) قال: "ما كنا سارقين" وذلك «للدلالة على عدم انتسابهم إلى هذه الصفة، وعدم صلاحيتهم للاتصاف بها فكان مثل هذا الفعل لايمكن أن يأتي منهم ألبتة ولا يليق اتصافهم به وهم من بيت النبوة.»[٢]

العدول إلى صيغة مفعول: وذلك في الآية: «إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشي والإشراق والطير محشورة كل له أواب» (ص/١٨و١٩) فقابل فعل "يسبحن" ب "محشورة" ولم يقل: والطير يحشرون، ففسر الزمخشري هذه الانزياحية تفسيراً جميلاً ومقبولا حيث ذكر: «... أنه لما لم يكن في الحشر ما كان في التسبيح من إرادة الدلالة على الحدوث شيئاً بعد شيء جي ء به اسماً لا فعلاً؛ وذلك أنه لوقيل:

وسخرنا الطير يحشرن، على أن الحشر يوجد من حاشرها شيئاً بعد شيء —و الحاشر هو الله عز وجل- لكان خلفاً، لأن حشرها جملة واحدة أدل على القدرة...فغايرت الآية بين فعل العبد وفعل الرب سبحانه فالتسبيح يقع من المخلوقات شيئا فشيئاً أما الحشر فيقع من الله تعالى جملة واحدة بأمر واحد».[٣]

وهنالك دلالة أخرى اختفت تحت هذا العدول اللطيف وهو أن الطير ساعة تسبيح داوود كانت تحضر أمامه جملة واحدة من أوان التسبيح حتى ختامه وثمة ما يجدر الملاحظة هو أن الانتقال والحركة جبلة الطير وهى فارقت طباعها وانزاحت عن جبلتها وثبتت عند داوود النبي خاشعة طارقة الرأس.

١- الهنداوي، ٢٠٠٨، ص١٦٠.

٢- همان، ص١٧٣.

٣- إبن كثير الدمشقي، ١٤١٩ه، ج٧، ص ٤٩.

الالتفات: من أمثلة الاتفات في القرآن

- «إن نقول إلا اعتراك بعض آلهتنا بسوء قال إني أشهد الله واشهدوا أني بريء مما تشركون» (هود/٥٤)

- «قل أمر ربي بالقسط وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد وادعوه مخلصين له الدين كما بدأكم تعودون» (الأعراف/٢٩)

- «فكأنما خرمن السماء فتخطفه الطير وتهوي به الريح من مكان سحيق» (الحج /٣١)

- الشاهد في الأول: «أُشهد الله واشهدوا» ولم يقل: وأشهدكم لأن شهادة الله وشهادة هؤلاء لا يستويان وإشهادهم ليس إلا تهاونا بهم وعدم المبالاة بهم؛ فهذا العدول يبين هذه الخلافية التي تظهر في الدلالة المعنوية.

- الشاهد في الثاني قوله: «قل أمر...بالقسط وأقيموا» فعدل عن المصدر إلى الفعل ليؤكد على ما فرضه عليهم ولينبه على الأهمية البالغة التي تتضمنها الصلاة.

- والشاهد في الثالث هو «خر... فتخطفه الطير وتهوى به...» فعدل عن لفظ الماضي ثم عطف عليه المستقبل لاستحضار الصورة التي رسمها في ذهن السامع، فهذه الانزياحية تلعب دوراً كبيراً في إيقاظ السامع وتنبيهه؛ والجدير في هذه الانزياحية بيان سرعة الحركة وشدتها، وهذه السرعة خفية كما أن الانزياح والعدول في عطف الماضي على المضارع خفي في طيات الكلام.[1]

خلخلة علاقات المسند والمسند اليه: «المسند إليه هوالمبتدأ الذي له خبر والفاعل ونائب الفاعل»[2] وأصله أن يكون معرفة مذكوراً والمبتدأ مقدم على الخبر والفاعل ونائب الفاعل متأخر عن الفعل، والمسند هو «الخبر والفعل، اسم الفعل والمصدر النائب عن فعله»[3] والأصل فيه الذكر وفي الفعل، التقديم، وفي الخبر، التأخير فما عدل عن هذا فهو خلاف الأصل وقد بلغ ذروة الانزياح ومن أمثلة هذا العدول:

- حذف المسند إليه: «صم بكم عمى» (البقرة /١٨)، فالمسند إليه ههنا حذف ليصان اللسان عنه تحقيراً له وهو (هم) وأحياناً يعدل عن ذكره لتعينه مثل: «عالم الغيب والشهادة» (الرعد/٩)، فالله

١- السيد قطب، ج٤، ص٢٢-٢٤.

٢- القزويني،٢٠٠٢، ص٥٥.

٣- همان، ص٧٧.

الذى يعلم الغيب ويشهد على ما يحدث ظاهر أشد الظهور حيث أنه لاداعي لذكره، هذا العدول يرشدنا إلى التنبه إلى حضور الله سبحانه وتعالى في الغيب والشهادة.[١]

- و يتقدم المسند أحياناً لغرض ما نحو: «لا فيها غول» (الصافات/٤٦)، فانزاح المسند عن مكانه ليؤكد على كيفية الخمور في الجنة قياساً بخمور الدنيا التي تغتال العقول[٢] أو نحو «لاريب فيه» (البقرة /٢)، تقدم فيه المسند لئلا يبقى قليل شك وارتداد بالنسبة إلى كتاب الله سبحانه وتعالى.[٣]

فظاهرة الانزياح استبدالياً كانت أو تركيبياً تتجلى في النص القرآني وتكون من أبدع الإطارات التي تحول رؤية المخاطب وتدهشه وتقربه من إدراك الإعجاز القرآنى.

بعد هذه الدراسة علينا أن نقول بأن الانحرافات السياقية التركيبية والانحرافات الاستبدالية قد تقترن وتتشابك ولا يمكن تحديدهما أوالفصل القاطع بينهما؛ فالانحراف الاستبدالي لابد من أن يؤدي إلى انزياح تركيبي وهذا ما يمنعنا في كثير من الأحيان أن نحصر التراكيب في انزياحية خاصة دون الأخرى.[٤]

هناك نوع آخر من الانزياح هوالانزياح الصوتي الذي يوثر على المعنى الدلالي النصي ويخيم على الجوالخطابي ويثير موسيقى خاصة في النثر الفني.

الانزياح الصوتي: «إنه انحراف عن النظام الصوتي المعيارى، أو ما يسمى بدرجة الصفر الصوتية وخرق له ويستخدم حداً أقصى من الأمامية «لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهمينة».[٥]

وهوفي الواقع يميز الفصل القاطع بين الوحدات الصوتية لأن كل حرف له صوته وخصائصه، فإذا استبدل مكانه بحرف آخر انحرف الصوت وميزاته الدلالية إثر هذا الاستبدال. فالجدول التالي يبين صفات الحروف الصوتية:

المخارج	الصفات			
	شديد	رخو	مركب	متوسط

١- همان، ص٥٦.

٢- همان، ص٨٥.

٣- همان.

٤- هنداوني، ٢٠٠٨، ص١٦٣.

٥- سلوم، ١٩٩٦، ص٣٦.

	مجهور		مهموس		مجهور	مهموس	مجهور فقط	منحرف (جانبي)	مكرر	أنفي	لين		
	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق				م	و
شفوى		ب											
شفوي أسناني								ف					
أسناني					ظ			ث					
أسناني لثوي	ض	د	ط	ت			ص	س					
لثوي										ل	ر	ن	
غارى								ش	ج				ي
طبقى				ك									
حلقومي(لهوي)			ق		غ		خ						
حلقي						ع							
حنجرى													

(سلوم، ١٩٩٦، ص٣٧)

من أهم الانحرافات الصوتية التي تترآى في النصوص هو التكرار الذي توجد أساليبمختلفة منه في النص،كالجناس، السجع، الترصيع وغير ذلك.[١]

والتكرارنفسه ينقسم إلى أقسام:

- ♦ التكرار الصوتي
- ♦ التكرار اللفظي
- ♦ تكرار العبارة
- ♦ تكرار الصيغ[٢]

لهذه الانحرافات الصوتية ولا سيما التكرار دور هام في إيحائية النص وحتى هيكلية النثر وأناقته الظاهرية، والجميل أن القرآن استخدم هذه الأسلوبية مرات عديدة وفي مواضع مختلفة. هنا ندرس نماذج من الانزياح الصوتي (التكرار) في القرآن الكريم ونحاول الكشف عن جانب قصير من جمالية.

١- سلوم، ١٩٩٦، ص٤٢-٤٤.

٢- علوان، ٢٠٠٨، ص٢٨٦- ٢٩٥.

تكرار العبارة

إن الله سبحانه وتعالى يكرر عبارة «فبأي آلاء ربكما تكذبان» إحدى وثلاثين مرة في سورة الرحمان، فهذا التكرار أدى إلى موسيقى خاصة. إضافة إلى أنه قصد التذكير والتنبيه على كثرة آلاء الله ونعمائه، فعلى العباد أن يحمدوه ويسجدوا له وأن يذكروا نعمه وفضله وإحسانه؛ فالتكرار المستمر في المقاطع المتتالية يدل على أن النعم تحيط بالإنسان دائماً فلابد له أن يستمر في الشكر ولا يغفل لحظة واحدة. ثمة أن الإنسان غافل وهذه الغفلة التي اعتاد عليها تقتضي هذا التكرار والتأكيد، فنرى **حرف المد** يتكرر أربع مرات «فبأي آلاء ربكما تكذبان» وحرف المد رمز للنداء الخفي وغفلة الإنسان عن ربه وآلائه.[1]

و**حرف الباء** يتكرر ثلاث مرات وهي من الحروف الجهرية المرققة فكأن الله يذكرنا بصوت جهري يتميز بالرقة ويعطف علينا برحمة ليوقظنا من النوم الذي طالما خلدنا إليه وهذا الاستفهام تقريري فلا يمكن لأحد أن ينكر نعم الله ولوبمقدار حبة خردل.

التكرار في الصيغة

وذلك يتمثل في سورة اللمزة حيث قال سبحانه: «ويل لكل همزه لمزة * الذي جمع مالاً وعدده * يحسب أن ماله أخلده * كلا لينبذن في الحطمة * وما أدراك ما الحطمة * نار الله الموقدة * التي تطلع على الأفئدة * إنها عليهم مؤصدة * في عمد ممددة»

«هذه السورة قد وظفت صيغة المبالغة (فعلة) توظيفاً فنياً رائعاً يعتمد على التوازي الصرفي بين تكرار صيغة (فعلة) في وصف هذا الآثم وتكرار هذه الصيغة كذلك في وصف الجزاء الذي أعد له»[2] بهذا التكرار ألبس الأثر صورة فنية رائعة وجعل التوازن بين الفعل والجزاء. فجزاء همزة لمزة حطمة أية حطمة.

التكرار في اللفظ

وهويتجلى في بعض السور منها سورة الناس: «قل أعوذ برب الناس * ملك الناس* إله الناس * من شر الوسواس الخناس* الذي يوسوس في صدور الناس * من الجنة والناس»

١- الصابوني، ٢٠٠٦، ص٣٣٢.

٢- هنداوي، ٢٠٠٨، ص٢٣.

ولفظة «الناس» تتكرر في هذه السورة القصيرة خمس مرات وهذا ما يسمى في علم البديع بالإطناب. إن هذا التكرار الذي أخرج الكلام عن السياقية المعهودة وجعلها انزياحية تستهدف تكريم الإنسان وتعظيمه واعتناء بشأنه. انظر أن " الناس "قد اقترن مرة ب(الرب)، ثانية ب(الملك) وثالثة ب(الإله)، فهذا اقتران يقربنا إلى مكانة بني آدم فهم خلفاء الله على الأرض ولوجيء بالإضمار مثلاً لوقيل ملكهم أوإلههم لم يفد هذا المعنى ألبتة.[١] ومنها أيضاً الآيات الأولى من سورة الحاقة: «الحاقة* ما الحاقة* وما أدراك ما الحاقة»

ففي هذه السورة تكررت "الحاقة" وهي القيامة ثلاث مرات، فوضع الضمير موضع الظاهر في هذه الآيات للتأكيد على هول القيامة وتهويلها وتعظيمها وهذا التكرار يثير الخوف والإرهاب ويجعل القيامة قريبة ظاهرة.[٢]

حرف القاف من الحروف الانفجارية و**حرف الحاء** من الحروف الاحتكاكية فهذا الانفجار والاحتكاك الصوتي يصوران هول القيامة وأهوالها والحشر وارتعاد الناس. فالانزياح الصوتي في هذا المقطع يساعد المعنى الدلالي ويعضده.

التكرار الصوتي

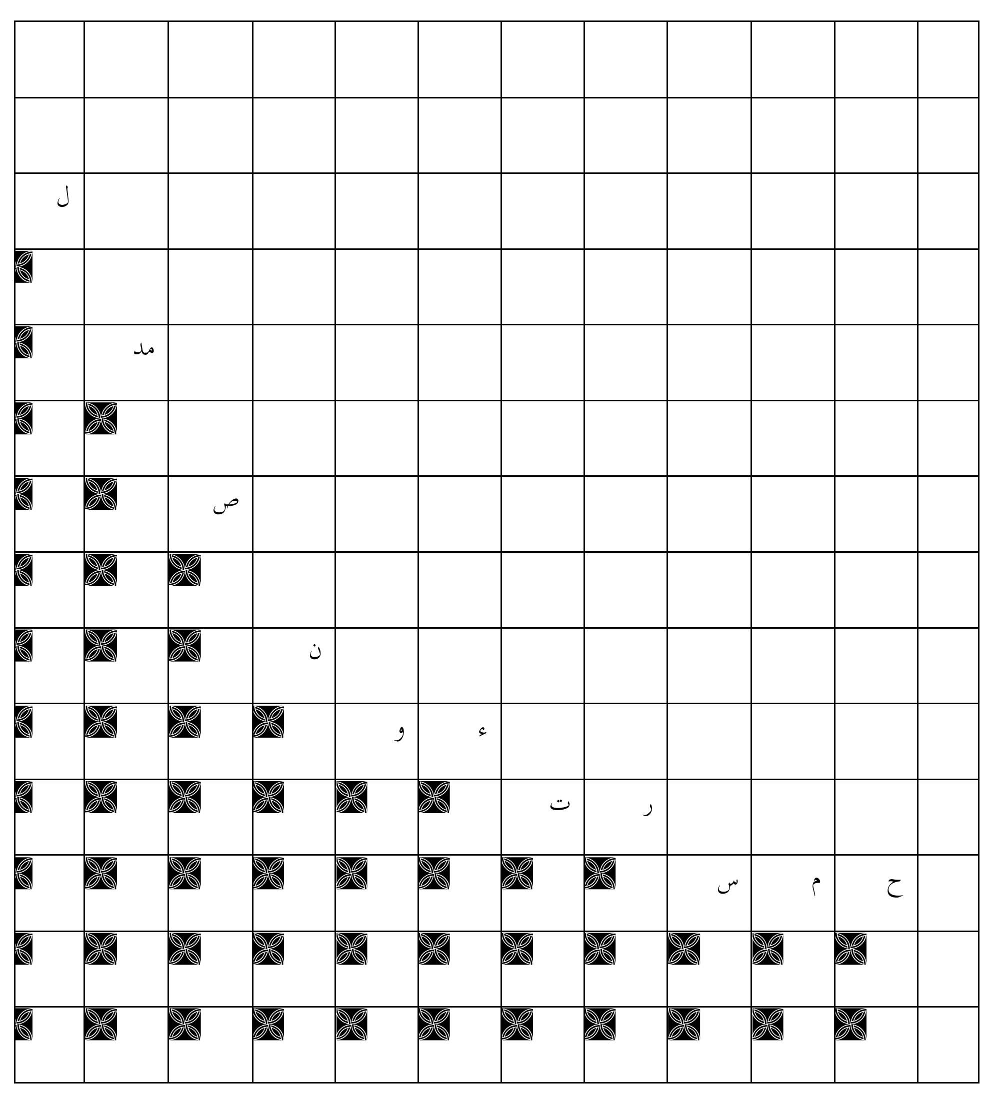
وهوتكرار صوت خاص في مقطع خاص للدلالة على معنى خاص يوحي إلى المخاطب ويؤثر عليه أثرأ انفعاليا فالصوتية التي تكمن في صفات الحروف، وهذا التكرار المتراح عن اللغة العادية يؤديان إلى فنية النص ويضاعفان مدى تأثيره. ولتبيين تأثير هذه الإنزياحية نحلل سورة «العصر» ونتدبر في القدرة الايحائية التي تقوم بها الأصوات.

«والعصر* إن الإنسان لفي خسر* إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات* وتــواصوا بالحق وتواصوا بالصبر»

و	ل	ع	ص	ر	ء	ن	س	ف	مد	خ	ذ
٤	١١	٢	٧	٣	٤	٥	٢	١	٩	١	١
م	ح	ت	ب	ق							
٢	٢	٣	٣	٢							

١- الصابوني،٤٤٩.

٢- هنداوي، ٢٠٠٨، ص٣٦٧.



الإحصائية التي تتجلى في الخريطة السابقة تشير بأن «اللام» هوالحرف المسيطر على هذه السورة وهوحرف جهري متوسط لا احتكاكى ولا انفجاري وغالباً ما توحي اللام معنى القطعية، فخسران الإنسان أمر قطعي وحتمي والإيمان بالله والعمل الصالح والاستعانة بالحق والصبر لا محالة ينقذ الناس من الخسران المبين.

حرف المد يتكرر عشر مرات وهذا ما يشير إلى خسران الإنسان على مدى الزمن وامتداده ويبين بأ ن ثمرة الإيمان والعمل الصالح والتمسك بالحق والصبر تمتد ما بقي الدهر.

إن الصبر والعمل الصالح والتواصي بالحق ليس هذا كله أمراً بسيطاً بل من الأمور الفخمة التي تحتاج إلى المثابرة والمصابرة فحرف الصاد الذي يتسم بسمة الاحتكاكية والفخامة حل محله ليقوم بواجب هذا المعنى الايحائي.

بقية الحروف تتوزع في النص توزيعاً متوازناً ويحتظي الجوالصوتي بالانزاحية الصوتية القليلة وهذه التسوية الموجودة في التوزيع الصوتى تمحوممیزات الحروف. ففي هذه السورة كل من حروف (ع، ح، م، س، ق) يتكرر مرتين دونما تأثير بين في إيحائية النص.

تنتهي المقاطع بحرف الراء الذي للتكرير (العصر، خسر، الصبر) نفس الامتداد الذي تحدثنا عنه، والفخامة واضحة في كلمتي العصر، والصبر.

فهذه الانزياحية الصوتية هي التي أدت إلى جمالية نص القرآن وجعلت الآذان تتعطش لاستماعه وترغب في الدراسة والتلذذ منه. ولولاه لفاتت العذوبة والطراوة ولمات الإعجاز تحت رماد الجهالة.

فهذه الوجيزة التي سبق ذكرها هي التي أثبتت بالحجة الدافعة استيعابية القرآن ومواكبته للعصر الحديث كما أنها محت الشكوك –بقدر استطاعتها– عن وجه المصحف الشريف،فهوالحق والحق يقال بأن القرآن تربع على عرش الفصاحة والبيان وأنه هوالمحيط العظيم الذي لم يزل ولا يزال يموج بطراوته الزاهرة.

النتيجة

١. إن الأسلوبيات الحديثة التي وجدت في العشرينيات وعلى زعم زعمائها هي وليدة الغرب، تنطبق انطباقاً شاملاً على دراسات العرب الأقدمين أمثال ابن جني، ابو عبيدة وغيرهم من العرب.

٢. إن القرآن الكريم وهو نص إسلامي رئيس يستوعب ما جاء به الغربيون وهو خير نموذج تطبيقي لآراء الباحثين في الأسلوبيات الحديثة.

٣. أسلوبية الانزياح بأنواعها الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية تتجلى في محكم الكتاب الحكيم وهذا هوالذي يثبت إعجاز القرآن فهو الحق والحق يقال بأن القرآن العظيم يحتوى على كل رطب ويابس في الحاضر والغابر.

٤. إعجاز القرآن يعم ما تطرقنا إليه في دراستنا القصيرة وإعجازه فوق ما تدركه عقولنا وما عالجناه لا يكون إلا ندى في محيط اللانهاية.

٥. نود أن تكون هذه المقالة خطوة قصيرة في ارتقاء العالم الإسلامي وتنميته وكسرا للتحجر الذي تدثر به البعض ونافذة أمام الراغبين في الحق والحقيقة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. أبوالعدوس، يوسف، (٢٠١٠م)، التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، الطبعة الثالثة، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.

٢. الأندلسي، أبوحيان محمد بن يوسف، (١٤٢٠ ه)، البحر المحيط في التفسير، بيروت: دارالفكر،ج ٦.

٣. ابن كثير الدمشقي، (١٤٢٠ه)، تفسيرالقرآن العظيم، بيروت: دارالكتب العلمية، ج٧.

٤. البحيري، أسامة، (٢٠٠٩)، البنية المتحولة في البلاغة العربية، الطبعة الأولى، كفر شيخ: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

٥. البغدادى، علاءالدينعليبنمحمد، (١٤١٥ه)، لباب التأويل في معان التتريل، بيروت: دار الكتب العلمية.

٦. البيضاوي، أبوسعيدعبد الله بن عمر، (١٣٢٠ه)، أنوارالتتريل وأسرارالتأويل، القاهرة: مطبعة العامرة،ج:٤.

٧. الجنابي، أحمد نصيف، (٢٠١٠م)، البنية والأسلوب في التراكيب القرآنية وقضية الإعجاز مقاربة أسلوبية لسانية، الطبعة الأولى، عمان: داركنوز المعرفة العامية للنشر والتوزيع.

٨. الخويسكي، زينكامل، (٢٠٠٩)، في الأسلوبيات، الأزاراريطة: دارالمعرفة الجامعية.

٩. الزمخشري، محمود، (١٤٠٧)، الكشاف عن حقائق وغوامض التتريل، بيروت: دار الكتاب العربي، ج٤.

١٠. سلوم، تامر، (١٩٩٦)، "الانزياح الصوتيالشعري"، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد:١٢المأخوذ من الموقع: noormags.

١١. السيدقطب، (١٤١٢)، في ظلال القرآن، بيروت—القاهرة: دارالشروق،ج٧.

١٢. الصابوني، الشيخ محمدعلي (٢٠٠٦)، الإبداع البياني في القرآن العظيم و الأمثال والتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية مع الإمتاع بروائع الإبداع، الطبعة الأولى، بيروت: شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية.

١٣. الطنطاوي،السيدمحمد (١٤٢٢ه)، التفسير الوسيط للقرآنالكريم، دمشق: دارالفكر، ج٢.

١٤. علوان، سلمانمحمد، (٢٠٠٨م)، الإيقاع في شعر الحداثة، الطبعة الأولي، الإسكندرية العامرية.

١٥. عياشي، المنذر، (٢٠٠٩)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الطبعةالأولى، دمشق: مركز الإنماء الحضاري، دارالمحبة- دارالآية.

١٦. القزويني، الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، التقديم:ياسين الأيوبي، (٢٠٠٨)، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، الطبعةالأولى، بيروت:شركة أبناءالشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية.

١٧. الكاشاني، ملافتح الله، (١٤٢٣ه)، زبدة التفاسير، قم: بنياد معارف إسلامي، ج١.

١٨. محمد ويس، أحمد، (٢٠٠٥)، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية.

١٩. ميرغني، هاشم، (٢٠٠٩)،"أسلوبية الإنزياح ودورها في التحليل النصي: رواية "عصافير آخر أيام الخريف نموذجا"، مجلة العلوم والثقافة، الرقم الخامس المأخوذ من الموقع: http//www.sustech.edv1s stsff.pvb1icarions

٢٠. وغليسي، يوسف، (٢٠٠٨)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف، وبيروت: الدار العربية للعلوم وناشرون.

٢١. هنداوي، عبد الحميد أحمد يوسف، (٢٠٠٨م)، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، بيروت: شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية.

الشخصية اليهودية بين التقابل والتضاد في مسرحية الاغتصاب

الدكتورة حورية محمد حمو*

الملخص

حاول بعض الكتّاب المسرحيين أن يسلطوا الأضواء في إبداعاتهم الفنية على قضية العرب المحورية؛ قضية الصراع العربي الإسرائيلي، لكنهم اختلفوا في تناولهم للشخصية اليهوديه باختلاف مراحل الصراع معه؛ فهناك من اتخذ موقفاً معادياً من اليهود كلّهم على أساس أنهم أعداؤهم على الاطلاق، وهناك من اتخذ موقفاً إيجابياً من اليهود سلبياً من الصهاينة، على أساس أن اليهودية غير الصهيونية. لكن إجمالاً تأثرت الكتابات العربية عن اليهود بما كتب عنهم في الآداب الأوربية فصورت اليهودي كما برز في مسرحية " **تاجر البندقية** " لمؤلفها شكسبير. فشايلوك بطل المسرحية شخصية يهودية يفعل أيّ شيء في سبيل الحصول على المال من دون تبكيت ضمير أو شعور بالذنب.

واختاروا -ومنهم الكاتب المسرحي سعد الله ونوس- مرحلة حاسمة من مراحل الصراع وهي انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني التي حدثت في عام ١٩٨٩، والتي جعلت شعب فلسطين يقف في صفٍ واحدٍ لمواجهة العدو الإسرائيلي بهدف النضال من أجل التحرير، بعد أن اقتصرت على المواجهة العسكرية، وأيقنوا أن مؤشرات الصراع العربي الإسرائيلي في المنطقة تؤكد أطماع الصهيونية ونواياها الإمبريالية الإسرائيلية المدعومة من الإمبريالية الأمريكية، وأشاروا إلى أن مهادنتهم ومعاهدات السلام التي أبرمت معهم ستكون واهية، وستحمل في طياتها احتمالات تجدد الصدام والحروب.

كلمات مفتاحية: الاغتصاب، شخصيات الاغتصاب بين التقابل والتضاد

* أستاذ مساعد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، اختصاص نقد عربي حديث.

تاريخ الوصول: ٩٠/٢/٢٠ تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢٥

المقدّمة

شكّلت مسرحية الاغتصاب مرحلة جديدة ومتميّزة فنياً وفكرياً في مسيرة سعد الله ونّوس المسرحية سواءٌ كان ذلك على صعيد المضمون أو على صعيد البناء الفني أو على صعيد عمق الشخصيات وتنوعها وتناقض حالاتها وتحولاتها، أو على صعيد الفضاء المكاني المغلق الذي انفتح على فضاءات أوسع، وفضاء الحدث الذي شمل مرحلة تاريخية حاسمة، إذ سلط الأضواء على قضية الصراع العربي الإسرائيلي، واختار -كما نوهنا- مرحلة حاسمة من مراحل الصراع وهي الانتفاضة العربية الفلسطينية التي حدثت في عام ١٩٨٩. ومما يلاحظ أن ونوس كان وفياً للنهج الذي سار فيه منذ المرحلة التسييسية تلك التي بدأها بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ بهدف تأصيل المسرح العربي، ومحاولة إبراز هويته العربية.

أهمية البحث وأهدافه

تعدّ مسرحية "الاغتصاب" /١٩٩٠/ واحدة من الأعمال الفنية الإبداعية التي حاول كاتبها أن يثير ما هو جديد في قضية الصراع العربي الإسرائيلي؛ فإلهام المسرح الحقيقي -كما يرى ونوس- لم يكن الحكاية بحدّ ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي.

وقد سببت هذه المسرحية أزمة فكرية حادة، وأثارت جدلاً واسعاً. ولعل هذا ما توقعه الكاتب فاستبق ذلك عندما قدّم تبريراً لأنه جعل إحدى شخصيات المسرحية اليهودية شخصية إيجابية بعيدة عن العنصرية، تؤيد حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم، وتدين الاغتصاب، وتدعو إلى الحوار الحر المثمر.

حاول ونوس أن يتجاوز شرطه عندما قدّم تلك الشخصية، و صورها بطريقة متميّزة، وحاول أيضاً تخطي بعض الحواجز كالريبة التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجود تلك الشخصية، والغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزها ــ كما يقول ــ لذلك كان هذا البحث؛ إذ حاول الكشف عن بعض الطروحات في هذا العمل المسرحي على صعيد المضمون وعلى صعيد الشكل الفني الذي بات متميّزاً ومتماسكاً. وربما لم تشر الأبحاث التي تناولت هذه المسرحية بالدراسة والتحليل إلى ما هو مشارٌ إليه في هذا البحث على الرغم من كثرتها وتنوعها، وإنما اكتفت بالإشارة إلى التناص القائم بين هذه المسرحية ومسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" لمؤلفها أنطونيو بويرو بابيخو الأسباني.

منهج البحث

اعتمدت في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على رصد الحدث المجسّد في هذا العمل المسرحي، ومحاولة تبيان ما يرمي إليه الكاتب، مع التركيز على أهم السمات الفنية المسرحية

ومحاولة الكشف عن الدلالات التي تجسّدت من خلال المواقف المسرحية، ومن خلال الموضّحات الإخراجية. واعتمدت شيئاً من المنهج الفني الذي يقوم على محاولة تبيان القيّم الشعورية والقيّم التعبيرية في العمل الفني، وشيئاً من المنهج اللغوي في تحديد مستويات اللغة عند بعض شخصيات المسرحية.

واعتمد البحث في دراسة هذا العمل المسرحي على بعض المراجع العربية والأجنبية المترجمة التي تحدثت عن مسرحية " الاغتصاب " وعن الصراع العربي الإسرائيلي وعن الشخصية اليهودية.

العرض والاستشهادات

إنّ المتتبع لتاريخ الأدب العالمي والعربي يلحظ بوضوح أن الشخصية اليهودية قد تميّزت بصفاتٍ محددة لم تفارقها منذ العصور الوسطى إلى يومنا هذا؛ إذ ثمة طبائع ومساراتٍ سلوكية أخلاقية، رصدتها الآداب والفنون وتناقلتها الأجيال عبر مراحل تاريخية متباعدة ومتواصلة فمن قبيل ذلك مسرحية " **تاجر البندقية** " لمؤلفها وليم شكسبير /١٥٦٤- ١٦١٦/ التي سلطت الأضواء على جشع اليهود، بأسلوبٍ ساحر ووصفتهم بأبشع الصفات الإنسانية، وذلك عن طريق تجسيد شخصية (شايلوك) التاجر اليهودي المرابي، الذي لا يهمه إلا المكاسب المادية التي جعلها فوق كلّ اعتبار. وقد استوحى تلك الشخصية مجموعة من المؤلفين في الهجائيات الهازلة؛ فمن قبيل ذلك هجائية "فرانسيس تالفورد" التي أطلق عليها عنوان "شايلوك أو الاحتفاظ بتاجر البندقية "[١].

وقد سخرت معظم الدوريات في أوائل العصر الفيكتوري بشخصية اليهودي، والأغرب من ذلك أن الكاتب الروائي "والتر سكوت" الأسكتلندي عندما قرأ رواية ماريا إدجورت "هارنجتون" /١٨١٧/ التي صورت اليهودي على أنه إنسانٌ يتسم بالسماحة ويخلو من نزعات الشر والانتقام، ويبدو شديد التمسك بالروابط العائلية، كتب إلى صديقه رسالةً قال فيها: (أظن أن رواية مس إدجورت ممتعة رغم أن اليهود سوف يظلّون يهوداً في نظري، ولا يسهل على المرء أن يرى بصورةٍ طبيعية أنهم يتميّزون بالكرم والأريحية رغم أنني أعتقد أن مثل هذا الكرم موجود في عددٍ كبيرٍ من الحالات الفردية. اليهود بحكم عملهم مستثمرون وسماسرة وهي مهنةٌ تحدّ من أفق الإنسان)[٢]. وظهرت في برلين عام /١٨٣٩/ نبذة تمهد السبيل إلى ظهور الهولوكست تقول: (إنّ اليهود غشاشون ومخادعون وليس هناك أي أمل

١- د عوض، رمسيس، شكسبير واليهود، ص١٦٩.

٢- المصدر نفسه، ص١٦٨.

في تغييرهم، ومن ثم فإنّ أنجع وسيلة للتعامل معهم هو طردهم من البلاد الألمانية ومصادرة أموالهم...)[١] أي أن يفعل الألمان باليهود كما فعلت بورشيا بشايلوك.

كذلك رسم الكاتب الروائي الإنكليزي "ترولوب" صورةً لليهودي في روايته "رئيس الوزارة" /١٨٧٦/ تشبه إلى حدٍ ما صورة شايلوك.

وفي العصور الحديثة كتب الكاتب "لويس فيروزناند سيلين" عام ١٩٣٨ كتاباً بعنوان "مدرسة الأجداث" وصف فيه مدينة نيويورك بأنها أكبر مجمّع للشوالكة (جمع شايلوك) في العالم.

وفي عام /١٩٦٥/ كتب "كولن ولسن" رواية (الشك) وهي رواية بوليسية، جعل أبطالها من الفلاسفة، وجعل المجرم فيلسوفاً يهودياً يتراءى له بأن العالم انقسم إلى قوتين اليهود وغير اليهود وكل قوة تحاول أن تدمر القوة الأخرى، ولكي يحقق اليهودي "جوستاف" أهدافه فإنه يستخدم العلم للحصول على المال من مرضى كان يعالجهم (فجوستاف يهودي يؤمن بالحقد الكبير. أفكاره وتصرفاته تنبع من اعتناقه الدين اليهودي. من أبوته وتربيته اليهودية)[٢] فجوستاف يتبع أسلوباً لا أخلاقياً لأنه يهودي الأصل وهذا ما أكده الكاتب عندما سأله مترجم العمل " يوسف شحرور": لم جعلت جوستاف نيومن يختار مهنةً إجرامية، ثم عللت عمله بعشقه لمتابعة أعمال مختبره؟ فأجاب (لأنه لم ينس بأنه يهودي قبل أن يكون إنساناً)[٣] ويقصد بذلك أنه لو لم يكن يهودياً لم يكن يلجأ إلى هذه التصرفات التي سلكها.

وتأثرت الكتابات العربية –غير الفلسطينية- عن اليهود بما كُتب عنهم في الآداب الأوربية فصورت اليهودي كما برز في مسرحية "تاجر البندقية" ذلك التاجر المرابي الذي يفعل ما يشاء بهدف الحصول على المال من دون رادعٍ أخلاقي أو ديني.

وإذا كنا نجد بعض الكتابات التي تناولت شخصية اليهودي على أنه إنسان له حياته الخاصة، وحاولت إبراز بعض الجوانب الإيجابية أحياناً كما فعل نجاة صدقي في قصتي "شمعون بوزاجلو" و "العابث" إلا أننا بعد نكسة حزيران عام /١٩٦٧/ وجدنا أن الأعمال الأدبية والفنية، لجأت إلى تصوير الشخصيات اليهودية وفقاً لمواقفها السياسية، وراح المسرح بعد انتفاضة /١٩٨٧/ يصف معاناة الشعب الفلسطيني ويصور عذاباته على يد الجنود الإسرائيليين، واقتصر اللقاء بين الشعبين على اللقاء

١- المصدر نفسه، ص١٧٠.

٢- عرب محمد، الشخصية الصهيونية، ص ١١٠.

٣- المصدر نفسه.

العسكري المتوتر، فاليهود أعداء اغتصبوا أرضنا وهجّروا أهلنا وانتهكوا حرمتنا، وقد امتزجت صورة الأرض الفلسطينية عند بعض الكتّاب بصورة المرأة ذلك أن الصهاينة لم يكتفوا بالغزو السياسي والعسكري بل لجؤوا إلى الغزو الأخلاقي عن طريق اغتصاب المرأة التي تشكل اللحمة الاجتماعية والتربوية في المجتمع العربي، فاستباحوا الأنثى كما استباحوا الأرض، لذا فإننا سنسلط الأضواء في هذه الدراسة على مسرحية "الاغتصاب" /١٩٩٠/ لمؤلفها (سعد الله ونوس) التي تعدّ واحدة من الأعمال الفنية الإبداعية التي حاول كاتبها أن يقدم ماهو جديد في قضية الصراع العربي الإسرائيلي. وهذا ما أكده الكاتب عندما قال: (إنّ إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يومٍ من الأيام الحكاية بحدّ ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي)." ١ "[1]

مسرحية الاغتصاب

تجدر الإشارة إلى أن ونوس قد تأثر في هذا العمل المسرحي بمسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" /١٩٦٨/ لبابيخو؛ إذ جنحت المسرحيتان إلى جنس المسرح السياسي والتزمتا بقضيةٍ محددةٍ هي (حقّ الإنسان في ممارسة حريته الفردية والاجتماعية دون ضغطٍ أو إرهاب)[٢] وقد كانت الحرب الأهلية في أسبانيا وما سببته من خرابٍ ودمار هي الدافع لكتابة هذه المسرحية التي كشفت عن استبداد الطغاة واضطهادهم للمواطنين وحرمانهم من حرياتهم، لذا فقد حاول ونوس أن يستفيد من بناء الحكاية وأن يسقطها على قضيتنا المحورية؛ قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فالمسرحيتان ركزتا على قضية الدفاع عن حرية الفرد وكرامته.

تدور أحداث مسرحية "الاغتصاب" في فلسطين العربية، وزمانها هو زمن انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني في وجه الاحتلال الصهيوني عام /١٩٨٩م/، و تتحدث عن الصراع العربي الإسرائيلي، وتتجلى واقعيتها في مضمونها الذي اجتزئ من تاريخٍ عنيفٍ مثقلٍ بالاحتمالات والتحولات على حدّ تعبير كاتبها وتسلط الأضواء على الطبيعة الإسرائيلية العدوانية؛ إذ بدا الصراع واضحاً بين الإنسان العربي الذي يدافع عن حقه في استرداد أرضه والإسرائيليين المغتصبين الذين لا يتمتعون بأدنى صفات الإنسانية. وقد سببت هذه المسرحية أزمة فكرية حادة، وأثارت جدلاً واسعاً عند عرضها للمرة الأولى. ولعل هذا ما توقعه الكاتب عندما قدّم تبريراً في خاتمة العمل لأنه صاغ شخصية الدكتور صياغة يهودية

١- ونوس، سعدالله، الاغتصاب، ص ٧.

٢- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠٢.

إيجابية بعيدة عن العنصرية؛ إذ جعلها تؤيد حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم، وتدين الاغتصاب، وتدعو إلى الحوار الحر المثمر، فهو يقول في أثناء حواره مع الدكتور منوحين أبراهام:

(سعد الله: أستطيع يا سيدي أن أتخيّل ما يحتاجه المرء من طاقةٍ كي يتجاوز شرطه. وأنا نفسي شحذت الكثير من طاقتي كي أميّزك، وأقدّم صورتك.........

سعدالله: كان ينبغي أن أتخطى الكثير من الحواجز. الريبة التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجودك، والغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزك وخوف المهزوم من الخديعة...).[1] ليس هذا فحسب بل حاول ونوس في هذا العمل أن يميّز بين الصهيونية واليهودية ويعلن أن الصهيونية غير اليهودية -كما اعتقد- وذلك عندما رسم شخصية الطبيب وشخصية المعلمة راحيل فجعلهما شخصيتين يهوديتين مناوئتين للصهيونية ترفضان الأعمال المخزية التي يرتكبها الإسرائيليون الصهاينة بحقّ العرب.

في هذه المسرحية راويان وحكايتان؛ راوٍ إسرائيلي وراوية فلسطينية، حكاية إسرائيلية وحكاية فلسطينية تتداخل أحداثهما وتتقاطع في نقاط ثلاث: الاصطدام والاعتقال والاغتصاب. وقد حذّر ونوس ألا تقدّم هذه المسرحية بصورةٍ مضحكة، وأكد أن على الممثل الذي سيؤدي دور الشخصية اليهودية أن يضبط عدائيته للشخصية التي يؤديها لأنه أراد توصيل الفكرة للمتلقي بتجردٍ، فهو يرى أن ما يميَز الحكاية الإسرائيلية الجدة والرصانة عبر نصٍ غير مكتمل، بينما تبتعد الحكاية الفلسطينية عن الخطابية لأنها إن استُخدمت خرّبت العمل وسطحته، وأن تتميّز بالبساطة ضمن نوعٍ من الغنائية المضمرة[2] ذات النهاية المفتوحة ذلك أن ونوس قال: (إني انظر إلى هذا العمل كمقطعٍ مجتزأ من تاريخ عنيف، مثقل بالاحتمالات والتحولات، وإن كل عرضٍ لهذه المسرحية يجب أن يرتكز على وعي التاريخ وما يحمل من تغيّرات، بحيث يستفيد من البنية المفتوحة للنص كي يطرح القضية في سياق تحولاتها الراهنة)[3] الرواية الفلسطينية تترك قولها مشرّعاً على أفقٍ مفتوح.

تروي الحكاية الأولى على صعيد المضمون قصة المناضل الفلسطيني إسماعيل وأفراد أسرته، الذي اعتقل وخصي في السجن، ثم اغتصبت زوجته دلال على مرأى من عينيه مما جعلها تدرك وحشية الاحتلال وتتحول إلى فدائية تشارك في مقاومة الصهاينة. أما الحكاية الإسرائيلية فإنها تحكي قصة إسحق الضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، الذي أصيب بمرضٍ نفسي أفقده رجولته من جراء

١- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠٥.

٢- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠.

٣- المصدر نفسه.

ارتكاب الجرائم المقززة بحق أفراد الشعب الفلسطيني، وأمه التي تشبعت بالأفكار الصهيونية المتزمتة وراحت تزرع هذه الأفكار في نفس حفيدها الرضيع، وزوجه راحيل التي كانت تعاني من عجز زوجها ومن تسلط أمه، وزاد من معاناتها اغتصابها من قبل جدعون زميل زوجها، وقد جعلتها هذه المعاناة تقرر الرحيل وتهاجر إلى أمريكا حيث تقيم عمتها.

دراسة المسرحية

يطالعنا ونوس في ترتيلة الافتتاح التي صاغها على نمط افتتاحيات المسرحية اليونانية بعرض الشخصيات الإسرائيلية التي حملت أعباء تجسيد الحدث في هذا العمل المسرحي محدداً مساراتها؛ إذ تنكشف الحقائق وتظهر إلى العلن منذ اللحظات الأولى عن طريق تسليط الإضاءة الخافتة على كلّ شخصية من هذه الشخصيات؛ فالدكتور أبراهام يعلن أن هذه المملكة هي مملكة العصاب والجنون فالرأس مريضٌ والقلب سقيمٌ والجسم لا يخلو من الكلوم والإحباط، والجراح تترف ولا تداوى.[١] أما الأم سارة بنحاس فإنها تجسّد الفكر الصهيوني بمخططاته الإرهابية فـــ(كلّ مكانٍ تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم، من البرية ولبنان، من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم).[٢] "ويعلن مائير وجدعون وموشي أنهم سيحافظون على الأعطيات التي منحهم إياها الرب عن طريق تشريد المواطنين الأصليين وقهرهم وذبحهم.[٣] وتتعالى الأصوات محددة مواقعها في العمل المسرحي واتجاهاتها ضمن إضاءة خافتة تتبادل الشخصيات الوقوف تحتها: (مائير: وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق منها نسمةً ما، بل تحرمها تحريماً.

جدعون: أبسلهم إبسالا.

موشي: اذبحهم ذبحاً.

الأم: ولا تعفُ عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً، جملاً وحماراً.

مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائياً ما يسمى بالثقافة العربية التي سوف نبني حضارتنا على أنقاضها).[٤]

١- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٢.

٢- المصدر نفسه، ص١٠.

٣- المصدر نفسه، ص١٢.

٤- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٢و١٣.

لقد أعرب الإسرائيليون عن أفكارهم وعن مخططاتهم العدوانية، وراحوا يرددون نصوصاً وأقوالاً توراتية عن قتل العرب و سحقهم، ومحاولة تحقيق حلم الدولة الإسرائيلية بالقضاء على العرب وثقافتهم وحضارتهم.

وبعد ترتيلة الافتتاح تتمحور المشاهد ضمن مقاطع متعددة تنضوي تحت سفرين متباعدين متقاربين؛ سفر الأحزان اليومية الذي ينقسم إلى سبعة مشاهد ويجسّد نضال الشعب الفلسطيني وأحزانه وانكساراته، ويحدد ردود أفعال أفراده حيال الاعتداءات الصهيونية. وسفر النبوءات الذي ينقسم أيضاً إلى تسعة مشاهد ويجسّد فيه عبث الشخصية اليهودية الإسرائيلية وحنقها وكرهها للعرب بتصرفاتها الفاتكة وتشرذمها وتفككها من خلال الفعل وردّ الفعل.

يتحدث ونوس في سفر الأحزان اليومية عن الهم العربي من خلال تجسيد شخصية الأم الفلسطينية الفارعة ودلال التي تمّ إلقاء القبض عليها بعد أن غُيّب زوجها إسماعيل في غياهب السجن، بينما تطالب الأم الفارعة ابنها محمد بأن يحجم عن العمل مع الصهاينة ويلتزم بالعمل مع أهلنا الفلسطينيين.

يحاول ونوس أن يبيّن همجية الصهاينة عن طريق الاعتقالات العشوائية فدلال التي عانت الأمرين واغتصبت على مرأى من زوجها إسماعيل المعتقل تدرك أن الأرض ضاقت على أهلها (أرضنا التي لا نملك فيها حتى أجسادنا)[1] وبعد أن تفتحت وتحررت من دلالها ومن سلبيتها وانزوائها تعلن أن أضيق من القبر إذا لم يزولوا. إما نحن وإما هم)[2] وتنضم إلى صفوف الثوار وتناضل من أجل تحرير الأرض. أما إسماعيل فقد عُذّب بدوره حتى فقد رجولته فهو يقول بين الحين والآخر إن تصور قيام دولة تتسع للجلادين والضحايا وهمٌ وسراب، وإن حروباً تتلوها حروب لا بد أن تقوم حتى يحسم الصراع. لكن إسماعيل رضي بدولةٍ مشتركة تحت التعذيب؛ إذ يقول: (ومع هذا فإن الفلسطينيين يشحذون خيالهم كي يتصوروا دولةً كريمة تتسع لي ولك دولةً حقوقنا فيها متساوية، وحرياتنا مكفولة).[3] ومع هذا فهو لا ينجو من سخطهم، ليعود في تابوتٍ مسمّرٍ، وما إن عاد حتى انفجر الغضب المحتقن في الصدور، وبدأت الصدامات. وترنحت الفارعة واستبسلت وقاومت، ووعى محمد الذي كان يحصل على قوت عيشه من العمل مع الإسرائيليين ما اقترفت يداه، وانضمّ إلى صفوف المقاومة بعد أن جرحت والدته في أثناء المقاومة.

---

١ - المصدر نفسه، ص٥٩.

٢ - المصدر نفسه، ص٦٠.

٣ - د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ٦٤.

لقد جسّدت هذه المشاهد معاناة الشعب الفلسطيني في كفاحه ونضاله فمنهم من استشهد، ومنهم من هاجر ورحل خارج البلاد، ومنهم من صمم على المقاومة حتى النصر.

وفي سِّفر النبوءات يضيف ونوس إلى فضاء الجريمة والقتل والتدمير فضاءً جديداً هو فضاء الدكتور أبراهام منوحين الذي جعله يقتنع بعدالة القضية الفلسطينية و يؤيد حقّ الفلسطينيين في الدفاع عن أرضهم، والحفاظ على تاريخهم، وكأن هذا الفضاء قد وعى جريمة الصهاينة فأشار إلى خيانتها وشراستها وأضرارها التي انعكست سلباً على الشعب الفلسطيني وعلى الإسرائيليين، وفي هذه الأسّفار تتجسّد شخصية الأم الإسرائيلية التي تشبعت الأفكار التوراتية وراحت تلقنها لحفيدها الرضيع وهي تهدهد له، وتسقيه كره العرب مع الحليب الذي ترضعه إياه. وهناك شخصية راحيل التي انضمت في فضائها إلى فضاء الطبيب النفسي منوحين في اتجاهاتها المسالمة طلباً للراحة والاستقرار لذا فقد قررت الرحيل بعيداً عن أرض الفوضى والنبوءات، أما إسحاق فقد مرّ بمرحلة مخاضٍ عسيرة أجهضته ودمرته لأنه كشف شراسة تعامل والدته وصديقه جدعون ورئيسه في العمل بابا "مائير" لذا فقد تمّ التخلص منه لأنه في النهاية هو حشرة سامة لابد من القضاء عليها.

لكن عند التدقيق في نماذج الشخصيات المسرحية العربية والصهيونية، وعند معاينة البناء الفني لمسرحية الاغتصاب لاحظنا أن شخصيات ونوس في هذا العمل المسرحي قد أقيمت على أساس التقابل والتضاد بين جانبين متناقضين متضادين متوازيين متنافرين؛ الجانب الإسرائيلي والجانب العربي الفلسطيني، بطريقةٍ فنيةٍ محكمة. وهذا يقودنا إلى الحديث عن التقابل والتضاد في شخصيات المسرحية.

التقابل والتضاد بين الشخصيات العربية والشخصيات الصهيونية

تميّزت مسرحية الاغتصاب بالنضج الفني وأقيمت على أساس البناء الفني التسلسلي الذي يسير وفق أحداث الزمن؛ إذ تسير ألأحداث فيه سيراً حثيثاً ولا يتمّ استحضار أحداث من الماضي إلا لتسهم في دفع عجلة الزمن أو بهدف توضيح موقفٍ ما من أجل تغييره أو محاولة التفاعل معه. ومع تضخم الأحداث وتصاعد الصراع وتوتر الأزمة فإنّ الشخصيات تبدو متراصّة متطورة تدرك مواقعها جيداً تبحث عن حلول لأزماتٍ متصاعدة متواترة، شخصيات متناقضة في أهدافها متشابهة في مساراتها، ولتبيان ذلك فإننا سنلجأ إلى تسليط الضوء على الشخصية اليهودية وتحديد مواقعها والتفصيل في سلوكها وأهدافها، ونحاول أن نكشف عن عمق اتجاهها وشراستها عن طريق التركيز على التحركات

وعلى الفعل وردّ الفعل. ثم نجري مقارنة بينها وبين الشخصية العربية الفلسطينية عن طريق رسم جدولٍ يحدد اتجاه كلّ شخصيتين متقابلتين متناقضتين دون أن نغفل النوايا والسلوك:

شخصية إسحق بنحاس

يطالعنا إسحق في المقطع الثاني من سفر النبوءات وهو ضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، يعيش حالةً من الاستقرار في بيته بين أفراد أسرته، يعزف على الكمان الذي ورثه عن والده، مطيعٌ لوالدته، مهتمٌ بزوجته راحيل التي أحبّها أكثر من أي وقتٍ مضى. ومن خلال تبادله الغزل مع زوجته نكتشف أن ثمة معاناة تعكّر صفو حبّهما ومودهما.

لعل الملاحظة الأولى التي يمكن أن نسجلها حول شخصية إسحق هي أنه لم يشارك بالحديث في ترتيلة الافتتاح، و لم يعرب عن أفكاره تحت الإضاءة الخافتة كما فعلت باقي الشخصيات الإسرائيلية، علماً بأنه كان يعمل ضابطاً في جهاز الأمن الإسرائيلي، مخلصاً في عمله يسعى إلى تلبية أوامر رئيسه في العمل (مائير) الأب الروحي الذي تكفل برعايته وضمن مستقبله بعد أن فقد والده وهو في العاشرة من عمره. لكن على ما يبدو فإن ونوس عرض في ترتيلة الافتتاح الشخصيات الثابتة التي حافظت على مواقعها لم تتغيّر و لم تتحور، أعلنت عن أفكارها وأخلصت لها في العمل المسرحي من بدايته إلى نهايته. لذا فإن إسحق لامكان له بينها لأنه شخصية متحولة متغيّرة؛ فقد رُبي تربية ذكورية توراتية، آمن بتلقينات أمه وبقصصها الملفقة عن داود وجالوت، شارك في تعذيب المناضلين العرب وأظهر مقدرة مقززة في فنون الشراسة والدناءة، إلا أنه بدا وكأنه شخصٌ يترع إلى السلم والهدوء وينبذ العنف والقسوة لأنه ربما يكون قد ورث ذلك عن والده، فهو لا يذكر من والده إلا السكينة والطمأنينة و تلك الآلة الموسيقية التي كان يعزف عليها، والطائرة الورقية التي كان يسعده بصناعتها، لقد خزّن في لا شعوره صورة مثلى لوالده إلا أن تلك الصورة كانت مغيّبة من قبل أمه فهو يريد أن يعرف سرّ هذا التعتيم فيحاور أمه بشأن والده قائلاً:

(إسحق: كنت دائماً تتحاشين الحديث عنه. أحياناً يخيل إليّ أن جوزيف بنحاس لم يوجد وأنه مجرد انطباع عابر من انطباعات الطفولة.

الأم: ذلك أفضل، لأنه ما كان يصلح قدوةً لابنه.

إسحق: هل كان سيئاً إلى هذا الحد؟ ....

إسحق: أذكر رجلاً دافئ النظرة يعزف على الكمان. كان المساء ملوناً، واللحن ينساب بين الألوان مثل جدولٍ عسلي. ....

إسحق: أذكر رجلاً يجلس على الأرض، وحوله أوراق وقصاصاتٍ ملونة. كان يصنع طائرةً ورقية لها ذنبٌ مدهش

الأم: نعم... كان يفتنه اللهو، وكل ما هو عقيم.

إسحق: أذكر الطائرة وفرحتي بها.[١]

إنه يعيش حالةً من التمزق الداخلي بين حنينه إلى طفولته التي وعاها بين أحضان والده وتربيته التي اكتسبها عن أمه المتسلطة التي تنكرت لزوجها وعابت عليه أفعاله المشينة، وخبأتها في سجن الذكريات كي لا يفتضح أمره لأنه لم يكن مخلصاً لعقيدتها، ولم يشاطرها حماسها للصهيونية مع أنه لم يكن ينتقدها كما يفعل بعض المتحذلقين والشيوعيين ـــ على حدّ تعبيرها.[٢] ويشعر إسحق بالفجيعة عندما يعرف أن والده قد تمّ التخلص منه، لأنه كان ينصب العداء لكل ما تؤمن به الأم سارة ومائير؛ ينصب العداء للحركة الصهيونية والهجرة والوطن القوميّ وكان يجهر بذلك. وراحت الأم تجهر لابنها بحقيقة مقتله؛ إذ تقول:

(الأم:... في فترةٍ من الفترات أصابه ولعُ الدفاع عن العرب. كان يريد مناكدتنا. صار يجمع أقوال اليهود الموسوسين من أمثاله ويتشدق بها أمامنا. قال فلان وقال علان. وكنت أحمر خجلاً، وأتميّز غيظاً وذات يوم سمانا وكالة للرأسمالية اليهودية والعالمية، فأمسكه مائير من ياقته، وقال له بصوتٍ باتر.. ابلعه. فبلع لسانه وسكت. كان جباناً رغم ضوضائه.)[٣] ويموت بعدها سيد بنحاس إثر إصابته بمرض المرارة وكان موته مريحاً ومناسباً للسيدة سارة بنحاس ومائير.

والأغرب من ذلك أن إسحق يقتل على يد قاتل أبيه وبمباركة أمه وتأييدٍ منها؛ ذلك أنه عانى من عجزٍ جنسي ولم يكن يعرف له سبباً. فاقترحت عليه زوجه "راحيل" أن يذهب لمقابلة طبيبها النفسي "منوحين أبراهام" وفي أثناء الحديث الذي جرى بينهما يخبره الطبيب أن عجزه ناجم عن ردة فعل طبيعية على الممارسات التي ارتكبها وزملاءه في العمل بحقّ المعتقلين العرب، إلا أن هذا الكلام لا يقنع سيد بنحاس في البداية لأنه -كما يعتقد- ما كان يفعل إلا ما يمليه عليه واجبه تجاه وطنه فكيف يعاقب

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٧٥-٧٦.

٢- المصدر نفسه، ص٧٦.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٧٧.

على ذلك؟ وتزداد حالة التمزق والقلق التي يعاني منها بموت إسماعيل بين يديه تحت التعذيب عندها يعلن بصدق ودون مواربة على مسمعٍ من أمه: (إسحق: لم يكن حشرة. ولم يكن قمامة نرميها في المزبلة. كان رجلاً له عينان مرّوعتان، ووجه تتكلم ملامحه وتصرخ. كان إنساناً. قبل أيام مات بين يدي. كابرت أمام الطبيب، ولكن ما الفائدة! لم تقنعني كل التبريرات. ولم تهدئني دروس الكراهية التي حفظناها. تستطيعين كإسرائيلية أن تحتقريني ولكن أقول لك دون مواربة. إن هذا فظيع، وإني أتقزز من نفسي. لا احتمل هذا العمل. ولا أريده)[١] لقد أيقن بعد أن أمره مائير بأن يحطم رجولة إسماعيل بأن عجزه الجنسي ناتجٌ عن عقابٍ داخلي كما قال له طبيب الأمراض النفسية، وقد صرّح بذلك بعد أن اغتصبت زوجته (راحيل) من قبل صديقه (جدعون) فقد شرح لزوجته عملية التعذيب التي سببت له عقاباً نفسياً إذ قال:

(إسحق: هناك مخربٌ عنيد لا يريد أن يعترف. وطلب مائير أن نضغط عليه بطريقةٍ مفزعة جئنا بزوجته، و.. حطّمنا رجولته.. إنه الآن في داخلي يعاقبني ويعوق رجولتي.. أو هناك إنسانٌ في داخلي يتولى عقابي.. إنسانٌ آخر..)[٢] وتجدر الإشارة إلى أن ونوس قد أعطى العجز الناجم عن التعذيب لدى الجلاد مفهوم عقاب النفس على مستوى الفرد، ومفهوم العنة التاريخية على مستوى الجماعة الدينية اليهودية؛ إذ يقول إسحق لمائير: (لا.. لن أتوقف. أأنت تتحدث عن العنة.. أتظن أننا لا نرى عنّتك؟ تلك العنّة الفخمة..العنة التاريخية التي تتلألأ خلف أمتعة الترفع والعزلة والقسوة)[٣]ولعل هذا التحول الذي طرأ على شخصية إسحق هو الذي جعل مائير يقضي عليه ويقصيه، وهنا يمكننا أن نرصد حول شخصية إسحق تحولات عدة؛ التحول الأول كان على الصعيد العضوي: عندما تحول من الحالة الذكورية إلى الرخاوة الأنثوية. والتحول الثاني كان على الصعيد النفسي: عندما تحول من إنسانٍ خصّامٍ نزّاع إلى إنسانٍ يبحث عن الأمن والاستقرار، ومن إنسانٍ محبٌّ لدولة إسرائيل إلى إنسانٍ كارهٍ وحاقدٍ (يا إلهي.. يا إلهي.. إلى أيّ حضيضٍ نهوي.!)[٤] ولعل هذه التحولات هي التي أفضت إلى التحول الأخير وهو الانتقال إلى ما بعد الحياة بفعل القتل وتصفية الحساب.

١- المصدر نفسه، ص٨٥-٨٦.

٢- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٨٥.

٣- المصدر نفسه، ص٩٩.

٤- المصدر نفسه، ص٨٧.

إنّ هذه التحولات والتغيّرات والمفاجآت في حياة إسحق وفي مسيرته العضوية والنفسية جعلتنا نضعه في خانةٍ واحدة مع شخصية المناضل إسماعيل لتشابههما في الأفعال بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين وبغض النظر عن الأهداف والغايات:

إسحق	إسماعيل
١- ضابط في الأمن الإسرائيلي سعى لتحقيق مجد إسرائيل.	١- مناضل ثوري سعى لتحرير فلسطين العربية واستعادة كرامتها .
٢- اسمه إسحق وفي القصّ الديني هو ابن إبراهيم عليه الصلاة والسلام.	٢- اسمه إسماعيل وفي القصّ الديني هو ابن إبراهيم عليه الصلاة والسلام.
٣- مات والده وهو في العاشرة من عمره.	٣- استشهد والده ورحل وهو ما زال طفلاً.
٤- أحبّ زوجه راحيل وراحيل شخصية متطورة متحولة	٤- أحبّ زوجه دلال ودلال شخصية متطورة متحولة.
٥- شكا من عجزٍ جنسي.	٥- خصي في سجون الاحتلال.
٦- اغتصبت زوجته من قبل صديقه جدعون.	٦- اغتصبت زوجته من قبل الصهاينة على مرأى من عينيه.
٧- انتهى نهاية مأساوية، وقتل على يد مائير بمباركة من أمه،لأنه أيقن شناعة الإرهاب الإسرائيلي	٧-انتهى نهاية مأساوية واستشهد على يد المحتلين على الرغم من إعلانه إمكانية التعايش والمواطنة.
٨- قتل في مكتب مائير.	٨- استشهد في غرفة التعذيب.

شخصية راحيل

وتمثل شخصية الأنثى اليهودية المثقفة، تعمل مدرسة، قتل خطيبها الذي أحبته وأخلصت له في مهمة عسكرية، راحت تتردد على عيادة إبراهام طبيب الأمراض النفسية للتخلص من الاكتئاب الذي أصابها وازداد سوءاً بعد وفاة أبيها، ثم تزوجت من إسحق الضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، أنجبت طفلاً إلا أن حماها تكفلت بتربيته، وحرمتها حضانته، وحُرمت من ممارسة الحياة الزوجية لأن زوجها كان يعاني من عجزٍ جنسي.

قررت الارتحال إلى أمريكا حيث عمتها تقيم، وساعدها الدكتور أبراهام على تحقيق الفكرة ووقف إلى جانبها بعد مقتل زوجها على يد مائير. ومما يلاحظ أن لقاءها مع الطبيب كشف عن معاناتها ذلك أنها أصيبت

بصدمةٍ قوية أعقبها اكتئابٌ مفاجئ بعد نوبات من الاندفاع إثر فقدانها لخطيبها، وقد عمّق هذه المأساة فقدانها لوالدها؛ إذ انكفأت على نفسها وغرقت في متاهة المرض، وما إن التقت إسحق الذي كان يوحي لها بالثقة والطمأنينة حتى تزوجته:

(راحيل: ذات يوم كنت أجلس في هذه الحديقة. لاحظ إسحق أني أبكي، فاقترب مني. كان رجلاً مجرباً يوحي بالأمن والثقة. قال لي سأشفيك يا مريضتي الصغيرة، وبعد أيامٍ تزوجنا)[1]

وازداد شقاؤها عندما تكفلت أم إسحق بتربية ابنها، وراحت تنتقد تربيتها لطفلها، لأنها -نقصد الجدة- أرادت أن تربيه تربية ذكورية توراتية، وقد بدا ذلك عندما طالبت الجدة بأن تترفق بطفلها وهي تهدهد له في المهد، لأنه لا يحتمل تلك التعاليم المبثوثة على حدّ تعبيرها:

(راحيل: ترفقي بالطفل يا أماه. أذناه الغضتان لا تتحمّلان هذه العبارات)[2]

وتصاعدت الأزمة وتعقدت في نفس (راحيل) عندما اغتصبت من قبل (جدعون) زميل زوجها بالعمل علماً بأنها ذهبت لزيارته في بيته بمحض إرادتها، وهو الذي طالما كان يمطرها بوابلٍ من الغزل المعسول على سماعة الهاتف عندما كان يتصل بزوجها (إسحق) للحديث معه، إلا أن راحيل اعترضت على عملية الاغتصاب واعتراضها لم يكن على العري والإجبار والإكراه، وإنما على الطريقة الفظة الشرسة التي مارس فيها جدعون الجنس معها فهي تقول:

(راحيل: كيف تستطيع أن تكون منحطاً وحقيراً إلى هذا الح ؟

جدعون: أرجوك لا تلعبي معي لعبة البراءة. كنت تعرفين جيداً ما أريده منك.

راحيل: وهل كنت أعرف أنك ستناله بهذه الطريقة ؟

جدعون: هذه الطريقة أو تلك..ما الفرق؟أعترف أني أفضل الخشونة في الحبّ)[3]

وعرفت في بيت جدعون أن زوجها كان يشارك في تعذيب العربيات واغتصابهن في سجون الاحتلال، فعلى الرغم من أن زوجها كان يعاني من رخاوة أنثوية إلا أنه قد التزم فنوناً أخرى في التعذيب، يقول جدعون: (.. أتينا بزوجة أحد المعتقلين، وأقمنا حفلة صاخبة. لكن إسحق حاول أن يتفوق في القسوة. أمسك شفرةً وراح يشطب عانتها وثدييها.. ثم قطع حلمة نهدها الأيسر)[4] و لم

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٢٣.

٢- المصدر نفسه، ص٢٥.

٣- المصدر نفسه، ص٦٩.

٤- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٧٢.

تخف راحيل على زوجها حقيقة الاغتصاب لكنها وإن اقنعت زوجها بدناءة صديقه، إلا أنها لم تستطع أن تقنع حماتها التي أطلقت عليه زنى وربما تكون قد أصابت عندما قالت:

(الأم: الزنى شيء، والاغتصاب شيء آخر.

راحيل: اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد.

إسحق: يا إلهي... يا إلهي... إلى أي حضيضٍ نهوي.

الأم: زانية...)[١]

وأخيراً فجعت بمقتل زوجها فتعمقت مأساتها، وازداد جرحها ، عندها قررت الرحيل. وقد شجعها الدكتور (منوحين) على اتخاذ القرار؛ إذ وجدت فيه الصديق الحقيقي، فتوافق الفكران واعتدلا، حاول أن يزرع في نفسها الأمل ويخرجها من أزمتها:

(الدكتور: لا ينبغي أن نيأس. انشري القصة على أوسع نطاق. لن نتواطأ معهم. ولن نسمح لهم بمصادرة المستقبل.

راحيل: أخيراً.. ربحت إنساناً وصديقاً.

الدكتور: اعتني بنفسك. "وتعانقه بانفعال وحميمية، ثم تحمل حقيبتها وتمضي")[٢]

إن راحيل جسّدت شخصية الأنثى اليهودية المثقفة عرفت حقيقة الاغتصاب، وعرفت أن محاولة إبراز المشاعر الإنسانية في النظام الأمني الإسرائيلي جريمة لا تغتفر، ولعل إطلاق تسمية (راحيل) على هذه الشخصية قد يعبّر عن نفسيتها وسلوكها فهي بمعاناةٍ دائمة تنتقل من محنةٍ إلى محنة وهي شخصية متأزمة متطورة متحولة وتحولها بدا على صعيدين اثنين؛ من الخديعة إلى الحقيقة ومن التهميش إلى اتخاذ القرار.

وهكذا فقد استطاع ونوس أن يقدم نمطاً أنثوياً إنسانياً رافضاً للاضطهاد الصهيوني العنصري وعقلية التكفير واستباحة دم الفلسطينيين وجعله غير قادر على العيش تحت ظل العنف الإسرائيلي المدمر.

ومما يلاحظ أيضاً أن الاغتصاب لا ينسحب على العنوان فحسب بل يضيف إليه ونوس اغتصاب جدعون لجسد راحيل، ثم يمدّ الدلالة إلى اغتصاب الأرض والتاريخ بل إنه جعل لحفلات الاغتصاب نشوة دينية.[١]

١- المصدر نفسه، ص٨٧.

٢- المصدر نفسه، ص١٠٣.

وقد ترافقت هذه الحفلات مع تعذيب العربيات في سجون الاحتلال والتمثيل بأجسادهن كاستخدام الشفرة في تثليم الجسد أو كسر الأعضاء وقطعها.[٢]

إنّ هذه التحولات المتسارعة والمتتالية في حياة راحيل وفي مسيرتها النفسية جعلتنا نضعها في خانةٍ واحدة مع شخصية دلال المتطورة المتغيّرة لتشابههما في الأفعال بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين:

راحيل	دلال
١- هي زوجة إسحق الضابط في الأمن الإسرائيلي	١- هي زوجة إسماعيل المجاهد.
٢- عانت من أزمةٍ نفسيةٍ حادة بسبب عمل زوجها.	٢- عانت من أزمةٍ نفسية حادة بسبب سرية عمل زوجها.
٣- عانت من هجر زوجها لفراشها بسبب عجزه الجنسي.	٣- عانت من هجرزوجها لفراشها بسبب اعتقاله ومن ثم خصيه
٤- اقتنعت عن يأسٍ وعجزٍلا بعدالة القضية الفلسطينية وإنما بضرورة الراحة والاستقرار.	٤- اقتنعت عن يأسٍ بضرورة الانضمام إلى صفوف المقاومة بعد أن أدركت أن الأرض كالقبر لأنها ضيقة إذا لم يزولوا.
٥- اغتصبت بشراسةٍ من قبل صديق زوجها جدعون.	٥- اغتصبت عنوةً من قبل الإسرائيليين على مرأى من زوجها
٦- قررت الرحيل عن أرض الدمار والخراب لتتخلص من عذابات نفسها.	٦- رحلت عن بيتها بعد أن وعت حقيقة الاستعمار وشناعته وانضمت إلى صفوف المقاومة.
٧- قتل زوجها على يد الصهاينة بعد أن أدرك شناعة السلوك الإسرائيلي.	٧- استشهد زوجها بيد المحتل على الرغم من أنه صرّح بإمكانية التعايش والمواطنة.

شخصية الأم سارة بنحاس

وقد ظهرت علاقتها برئيس ولدها إسحق المدعو "مائير" رئيس الأمن العسكري الإسرائيلي، الذي ظهر دوره جلياً من خلال غيرته على الكيان الصهيوني، ومحاولة الدفاع عنه مهما كلف الثمن من تضحيات؛ إذ وقفت الأم سارة إلى جانبه وأيدته في كل خطواته فهما يسيران في طريقٍ واحدٍ لهدفٍ

١- أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر ص١٦٩.

٢- المصدر نفسه.

واحدٍ هو الحفاظ على أمن إسرائيل وتفوقها مادياً وعسكرياً وقد تبيّنا ذلك من خلال الحديث الذي دار بينها وبين ابنها:

(إسحق: وضحي لي يا أماه... أي نوعٍ من العلاقة كانت تربطك بمائير؟

الأم: أحبّني كما أحبّ الرب إسرائيل، وأحببته كما يحبّ اليهودي المسيح كان حبنا صياماً ومكابدة. **......**

الأم: إسرائيل ومجدها. نحن جيلٌ تعهّد أن يصحح تاريخاً طويلاً من الخطأ والآلام....)[١]

ظهرت الأم سارة في ترتيلة الافتتاح وأعربت عن تكوينها الأيديولوجي التوراتي العنصري الذي يسود دولة الاحتلال وكأنها باتت منذ اللحظات الأولى تشكّل رمزاً لبني إسرائيل؛ إذ بدت أحلامها التوسعية التي تمتدّ من النيل إلى الفرات، وأظهرت نزعتها الدموية السادية في علاقتها مع العرب؛ عندما طالبت بإقصائهم وتصفيتهم، ومما يلاحظ أنه منذ ظهورها الأول في أثناء الانتفاضة الفلسطينية عام **/**١٩٨٩/ تحولت إلى جندي يتصدر جهاز الأمن الإسرائيلي (مائير وجدعون وموشي ودافيد) وهي تبث فيهم روح العداء والكراهية، وتحضّهم على قتل العرب وإبادتهم وقد ساعدت الموضحات الإخراجية في الكشف عن تلك الشخصية العدوانية: (... مع الانفجارالأول تظهر الأم سارة بنحاس مفعمة الحماس والهياج، يتبعها ويتحلق حولها مائير وإسحق وجدعون وموشي ودافيد.. الانفجارات متواصلة.

الأم: كل مكانٍ تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم. من البريّة ولبنان، من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم.

الأم: ولا تعفُ عنهم. بل اقتل رجلاً وامرأة. طفلاً ورضيعاً. بقراً وغنماً جملاً وحماراً.)[٢] وحاول ونوس إبراز ذهنية الأم التوراتية من خلال التركيز على أسطورة داود؛ إذ كانت تحكى لحفيدها قصة داود، وترددها على مسامعه وهو لم يزل في المهد صبياً:

(الأم:.. هل نكمل حكاية داود الجميل؟... ونظر جوليات داود فاستخف به... وقال جوليات لداود هلم فاجعل لحمك لطير السماء ووحش القفر... ولم يكن في يد داود سيف. فركض داود ووقف على الفلسطيني. وأخذ سيفه، وقطع به رأسه.)[٣] الحقيقة إن الصورة المألوفة والمقارنة التوراتية

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٧٩- ٨٠.

٢- المصدر نفسه، ص١٢ و ١٣.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٢٥.

كما جسّدها الأم بين داود وجالوت لا يمكن أن تنطبق على إسرائيل وجيرانها العرب، ذلك أن الصهاينة قاموا بنشر تلك الأسطورة بهدف كسب تأييد الرأي العام العالمي من أجل أطماعهم التوسعية، كذلك فإن إسرائيل عبر حروبها مع العرب أظهرت تفوقاً في العدوانية . أضف إلى ذلك أن أحداث عام /١٩٨٢/ م في لبنان أسهمت في سقوط تلك الأسطورة التي تقول إن داود الشجاع العاجز محاطٌ بملايين العرب الذين يريدون الانتقام منه. وفوق هذا وذاك فإن العرب بالوقت الحاضر لم يستطيعوا أن يبلغوا مبلغ جالوت بسبب انقسامهم السياسي وضعفهم[١] وقد أصاب الرئيس الأمريكي الأسبق "**ريغان**" عندما قال خلال اجتماع مجلس الأمن القومي: (**لم تعد إسرائيل داود ولكنها جالوت**)[٢]

اهتمت سارة بنحاس بتربية حفيدها وحاولت أن تعزله عن المؤثرات الأخرى لأنها أرادت أن تربيه تربية ذكورية توراتية تماماً كما ربت ولدها إسحق، لقد رفضت أن تدلعه والدته راحيل وتحادثه بصيغة الأنثى فهي تؤنبها بجفاف قائلةً:

(الأم: لا أحبّ أن تؤنثيه.

راحيل: أترى كيف تحرص الجدة على ذكورتك ؟...)

لقد آمنت بأهمية الحكاية التوراتية والنشيد التوراتي، ولعل هذين المصدرين قد أسهما في تكوين شخصية الجندي الإسرائيلي، وشكلا مصدراً ثراً في أدب الأطفال الإسرائيلي، وهذا ما أكده الشاعر محمود درويش عندما كتب مقالاً بعنوان (الجنود كانوا أطفالاً) قال فيه: (فإن أدب الأطفال أسهم في بناء شخصية الجندي الإسرائيلي ونفسيته ونظرته إلى العرب، فالجنود كانوا أطفالاً، وتربوا على هذا الأدب ذي الأهمية الحاسمة في تثقيف الطفل. والأقسى من ذلك أن الطفل لا يصطدم، عندما يشبّ بثقافةٍ تتناقض مع القيّم التي تربى عليها في هذا الجو المشحون بالشوفينية والعنصرية والعداء للعرب).[٣]

وتحضّ زوجة ابنها "راحيل" على دعوة عمتها التي تعيش في أمريكا للمجيء إلى الأرض المحتلة والعيش فيها:

(راحيل: "تتناول الرسالة" غريب.. إنها من عمتي التي تعيش في أمريكا. منذ وفاة أبي لم تكتب لي.

١- الشريف ريجينا، الصهيونية غير اليهودية جذورها في التاريخ، ص ٢٨٢.

٢- المصدر نفسه، ص٢٨٣.

٣- درويش محمود، شيء عن وطني، ص ١٢٥.

الأم: خير لها أن تأتي وتعيش في وطنها بدلاً من الثرثرة عبر الرسائل)[١]

لقد انطلقت من فكر صهيوني يرى أن اليهود شعب وجماعة دينية ينبغي استقطابهم من أنحاء العالم كافة إلى دولة إسرائيل وهذا ما أكده (بن غوريون) عندما قال عن اليهود: (إنهم شعب وجماعة دينية في الوقت نفسه).[٢] ودعت تلك الأم الصهيونية إلى ضرورة التخلص من العرب وإبادتهم، وحرصت على تغليب الواجب التوراتي على العاطفة. وقد بدا ذلك من خلال حديثها مع ابنها إسحق عندما حدثته عن والده وكيف تمّت تصفيته لأنه لم يكن يؤمن بالعقيدة الصهيونية:

(إسحق: وعلام كان ينصب عداؤه.؟

الأم: على كل ما نؤمن به، الحركة الصهيونية، والهجرة، والوطن القومي.)[٣]

ومع هذه المكابدة فقد عاشت الأم سارة حالة حبٍّ عصابي عاقر. وقد استدللنا على ذلك من خلال حديثها مع ابنها إسحق عندما أشارت إلى أنها هجرت فراش زوجها وتعودت مع مائير لذة المكابدة والتسامي، وتعلقت روحها به فهو يمثل الأنموذج اليهودي الصهيوني:

(الأم: حين كنت أصغي إليه، كنت أحسّ أني في حضرة نبيّ. نفذ إيمانه إلى أعماق روحي. فبدأتُ أروّض جسدي، وأتعلم لذة المكابدة والتسامي.

الأم: ولكن حبّنا ظلّ حبّاً

إسحق: حبّ عصابي وعاقر

الأم: إنه الحبّ الذي بنى المعجزة.)[٤]

لقد سعى ونوس إلى إبراز شخصية الأم وتوضيحها لا من خلال الأحاديث ولغة الحوار فحسب، وإنما عن طريق التقنيات الإخراجية أيضاً تلك التقنيات التي دعّمت فكرتنا السابقة وأيّدت ما ورد آنفاً. فشخصية الأم شخصية متسلطة قادرة على الاستئثار والانتزاع وذلك من خلال استخدام تقنية الفعل. وقد بدا ذلك من الموضّحات الإخراجية: (تنتزع راحيل الطفل منه، وتنزوي في ركنٍ قصيّ. تدخل الأم) (مقتربة من راحيل بخطواتٍ حاسمة) (تحاول راحيل التشبث بالولد. الأم تحاول انتزاعه من بين

١- ونوس، سعد الله، مسرحية الاغتصاب، ص ٢٦.

٢- المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص ٣٢٨.

٣- المصدر نفسه، ص٧٧.

٤- المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص٨٠-٨١.

يديها) (فجأةً تتخلى عن الطفل بحركةٍ يائسة.. تحمله الأم وتمضي به)[١] أضف إلى ذلك أن الأم كانت تعيش بعد الافتتاحية في بيتها ولا تغادره أبداً إلا أن هذا لا يعني أنها كانت تعيش في فضاءٍ مكاني مغلق ذلك لأن هذا المكان قد انفتح على فضاءاتٍ أخرى بيّنتها الموضحات الإخراجية فسارة بنحاس كانت تمضي وقتها في غرفة الجلوس لا تغادرها إلا فيما ندر وبالقرب منها راديو يصلها بالعالم الخارجي ومجلة إسرائيلية: (...الأم تقرأ في مجلة وبحركةٍ آلية تمدّ يدها إلى راديو ترانسزستور)[٢] وهناك فضاءٌ مكاني آخر وهو الرسالة التي أرسلتها عمة راحيل من أمريكا والتي كانت دائماً في غرفة الجلوس وهذه إشارة من الكاتب إلى انفتاح إسرائيل على فضاءٍ مكاني أوسع هو الفضاء الأمريكي. أيضا كشفت الموضحات عن القلق النفسي الذي تعانيه، فمع التسلط والعناد فقد بدت قلقة (تهمّ بالذهاب، ثم تتوقف فجأةً)[٣] (تتردد لحظات، ثم تخرج)[٤] وهذا يدلّ على أن الأم تشعر بقلقٍ نفسي، فهي في حركةٍ دائبة، تتردد ثم تخرج، وهي دائمةُ التفكير.

ولم يغفل ونوس أن يوظف كعادته تقنية الاسم في إيضاح شخصية الأم؛ إذ جاء اسم سارة بنحاس متوافقاً كشخصية مع شخصية سارة زوج إبراهيم عليه الصلاة والسلام في بعض الجوانب؛ فمعنى سارة في اللغة العبرية الأميرة، وهي من علية القوم، وهي في التوراة أم إسحق وهي التي طلبت من زوجها أن يتزوج جاريتها هاجر ومن ثم أمرته أن يقصيها مع ولدها إسماعيل عندما شعرت بالغيرة على ولدها إسحق الذي أنجبته بعد كبر سنها[٥] إذن فهما آمرتان ومتسلطتان ومن سادة القوم.

إنّ مسيرة الأم سارة التي أخذت شكلاً واحداً في هذا العمل المسرحي جعلتنا نضعها في خانةٍ واحدة مع شخصية الأم الفلسطينية الفارعة لتشابههما في الأفعال عن طريق التناقض لا التوافق بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين وعن الغايات والأهداف:

١- المصدر نفسه، ص٨٣.

٢- المصدر نفسه، ص٧٤.

٣- المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص٢٧.

٤- المصدر نفسه، ص٢٨.

٥- مجموعة من المؤلفين، مادة سارة، قاموس الكتاب المقدس.

الأم الصهيونية	الأم العربية
١- موسومة باسم سارة ٢- تؤمن بثقافة الإبادة ٣- فقدت زوجها وصُفي لأنه حاول أن يدافع عن العرب ٤- أحبت مائير الصهيوني حبّاً روحياً خالصاً. ٥- استأثرت بتربية حفيدها وحرصت على تربيته تربية توراتية ذكورية. ٦- لا هدف لها إلا القتل والتدمير ٧- سعت إلى زرع تعاليم التوراة في نفس ولدها وحفيدها ٨- حثت مائير على قتل ابنها لأنه ثمرة فاسدة. ٩- الفضاء الذي تعيش فيه منفتحٌ على فضاءاتٍ أخرى؛ الإعلام الصهيوني والفضاء الأمريكي.	١- موسومة باسم الفارعة ٢- تؤمن بثقافة التوالد ٣- فقدت زوجها لأنه استشهد من أجل الدفاع عن الوطن ٤- أحبّت الوطن حباً روحياً خالصاً واستبسلت من أجله. ٥- تكفلت برعاية طفل فلسطيني لفقده والده وانشغال والدته وحفظته وصانته. ٦- لا همّ لها إلا التوعية والبناء والتحرير ٧- سعت إلى زرع الصبر والمصابرة في نفوس أبنائها ٨- حثّت ابنها على العمل مع أبناء جلدته من العرب رغم سوءتعاملهم ٩- الفضاء الذي تعيش فيه منفتح على فضاءاتٍ أخرى؛ النصر أو الشهادة.

شخصية منوحين أبراهام: (الطبيب)

ومع هذا التقابل بالشخصيات التي أفصحت عن ذاتها عن طريق بثّ الأفكار حيناً وعن طريق الإشارة إلى المعتقدات، وعن طريق التحركات المرصودة بدقةٍ وإتقان، وعن طريق الموضّحات الإخراجية. بقى أمامنا الشخصية التي قد تكون الأهم عند ونوس لأنه خطط ليشكل معها ثنائية تشبه في آلية تركيبها ثنائية الشخصيات السابقة، فهي الشخصية الفاعلة التي لم يقابلها شخصية أخرى في العمل المسرحي؛ لذافقد حمّلها ونوس أفكاراً مهدت السبيل لتكون الشخصية المقابلة لشخصية المؤلف.

ظهرت شخصية الطبيب وتصدرت ترتيلة الافتتاح فكانت فاتحة العمل المسرحي، وكانت خاتمته عندما أعلنت عن أفكارها في سّفر الخاتمة وبثت آراءها عن طريق المحاورة ومحاولة الإقناع. وبين الترتيلة والخاتمة ظهرت في أربعة مقاطع بل في أربعة أسفارٍ من أسفار العمل، وقد حمّلها ونوس عبء روي الأحداث إلا أن هذا الراوي لم يكن حيادياً .

قدّم (أبراهام) في الافتتاحية وصفاً لمملكة الصهاينة، وأعلن أنه غير راضٍ عن تصرفاتهم، مستخدماً اللغة التي تتناسب مع موقعه كطبيب؛ فمصطلحاته استمدت من اختصاصه؛ إذ يقول: (هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كلّه مريض، والقلب بجملته سقيم. من أخمص القدم إلى الرأس لا صحّة فيه. بل كلومٌ وحبطٌ وجراحٌ طريّةٌ لم تعصب، ولم تُليّن بدهنٍ.)[١]

(أبراهام) هو شخصية يهودية مثقفة يعمل طبيباً للأمراض النفسية، يؤمن بأن الدولة الإسرائيلية غير قادرة على الاستمرار في الحياة، ويؤمن أيضاً بأن الجيل الذي أتى بعد جيل المؤسسين عاجزٌ وعقيم ومهترئ يعيش وهماً مؤدلجاً، وقد اتهمه اسحق بأنه يحاول أن يعرقل قيام دولة إسرائيل وازدهارها:

(اسحق: أنت تصرفني لأني أثير نفورك. ولكنك هلّا تساءلت عن سبب نفورك؟ هيا اعترف.. اعترف أنك كنت تجادلني وتقبّح عملي،... طبعاً أنت لست صهيونياً، وأنت تعيش في إسرائيل، ولم تفعل إلا عرقلة قيامها وازدهارها)[٢]

إنّ إبراهام يدرك أن الصهيونية ورطة للعرب ولليهود معاً، لذا فهو يرفضها ويحثُ على مقاومتها، إنه يدافع عن حرية الآخرين، ويدين الاعتداء عليهم؛ فقد وقف موقفاً معادياً من الاغتصاب؛ اغتصاب الأرض واغتصاب الجسد، فقد جهر برأيه إلى السيد إسحق بنحاس بشأن اغتصاب الأرض فقال: (إسمع يا سيد بنحاس. لا تظن أني أخاف من إعلان رأي. إن ولائي ليس للقانون بل للعدالة. وليس فيما تفعلونه أي عدلٍ. وليس في احتلال الأرض أيّ عدل...)[٣] ترى هل ما قاله الطبيب هو حقيقة أو هو حلمٌ وأمنية راودتا سعد الله ونوس فحولهما إلى واقعٍ ورقي؟ ربما...

أما بشان اغتصاب الجسد فقد استنكر حفلات التعذيب التي كانت تمارس بحق المناضلين العرب واغتصاب النساء العربيات، وأرجع الحالة المرضية التي أصابت إسحق إلى نوعٍ من عقاب النفس عبر محاولة لتدمير الذات عن طريق تبكيت الضمير. و عبّر عما بداخله -بعد تشخيص المرض- بصفته راوياً للحدث ومسهماً فيه؛ وذلك عندما خرج إسحق من العيادة وخيّم الصمت عليه للحظات فبدا مجهداً وحزيناً ثم قال: (وقال الربّ اكتبوا هذا الإنسان عقيماً رجلاً لا يفلح في أيامه ولا يفلح من ذريته أحد. جاء يطلب معونتي ولم أستطع أن أقدم له أيّ عون. حين روى لي ما فعلوه شعرت بالاعتلال،

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٥-٥٦.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص٥٦.

وبما يشبه التورط. كان يجري معه شاهداً على تاريخنا. على تاريخه وتاريخي... ما فعله لم يكن جريمة فردية تخصّه وتخصّ علم الأخلاق. بل كان حدثاً له مغزاه وأثره على تاريخنا جميعاً)[١]

حاول ونوس أن يدعم موقف الطبيب ويؤيد آراءه بل ويصادقها عبر محاولةٍ للتأكيد بأن الصهيونية غير اليهودية وذلك من خلال تلميحه إلى شخصياتٍ يهودية وجدت في التاريخ كانت مناوئة للصهيونية أمثال:

(منوحين وجوليوس كاهن وإنشتاين ودويشتر).[٢] ليثبت أن ما أثاره ليس وهماً وإنما حقيقة ملموسة.

وأشار إلى أن عامل الدين عامل غير مساعد لحلّ قضية استنزاف الصهاينة للدم الفلسطيني، ورأى أن الحوار الثقافي الخالص الذي لا تشوبه الشوائب الصهيونية العنصرية الذي يخلو من ردات الفعل الدينية المتطرفة هو الطريق الوحيد المناسب لحياة جديدة مغايرة.

لذا فقد أفصح ونوس عن فرص التفاهم بين الفلسطينيين والإسرائيليين بين العرب وإسرائيل التي أمعنت في العنف والقتل والتدمير، وسلكت أساليب العنف والإرهاب. فالمشكلة كما يرى مزدوجة ومعقدة (وأن الخروج منها يقتضي نضالاً صعباً ومركباً)[٣]

أضف إلى ذلك أننا لا نستطيع أن نساوي بين الدين اليهودي والدين الإسلامي ذلك أن رؤيا الدين التوراتي للآخر غير اليهودي تختلف عن رؤيا الدين الإسلامي لليهودي فرؤيا الدين اليهودي -كما ورد في التلمود- يقوم على فكرٍ تكفيري يحثّ على فعلٍ إجرامي دموي يدعو إلى الاقصاء والتدمير، وهذا ما كانت تلقنه الأم لحفيدها عندما كانت تهدهد له وهي تقول: (ولم يكن في يد داود سيف فركض داود ووقف على الفلسطيني وأخذ سيفه وقطع به رأسه) أضف إلى ذلك ما كانت تجهر به وهي تحرّض الجنود الصهاينة على قتل الفلسطيني ومحاولة التخلص منه (ولا تعفُ عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً جملاً وحماراً). وأين هذا من الدين الإسلامي الذي لم يحضّ على القتل والتدمير أو الإقصاء من دون سببٍ يذكر؟. فالمتتبع لتاريخ العرب والمسلمين في تعاملهم مع اليهود يشهد ذلك بوضوح ولعل خير دليلٍ ماورد ذكره في القرآن الكريم عن اليهود في مواضع متعددة؛ إذ لم يدعُ إلى

١- المصدر نفسه، ص٥٦-٥٧.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٦.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص١٠٧.

استباحة اليهودي وهدر دمه[١] لكن ما حدث في فلسطين العربية المحتلة وما يحدث ليس إلا ردة فعلٍ طبيعية ضد الأطماع الصهيونية، فمحاربة الاستعمار الصهيوني إنما هدفه ردّ الظلم والعدوان، ومحاولة استرداد الأرض العربية المغتصبة.

لقد جعل ونوس شخصية الدكتور شخصية إنسانية، تمردت على سياسة الإرهاب الإسرائيلي، ودعت إلى السلام وتعاطفت مع الفلسطينيين وقد تبدى ذلك من خلال الأحاديث الآتية:

(الدكتور: ويلٌ لي يا أمي لأنك ولدتني إنسانٌ خصّامٌ ونزّاع للأرض كلّها، لم تزرعي في قلوب أبنائك إلا الكبر وكراهية الأغيار. كيف ينسى المرء تلك الرهبة المليئة بالبغضاء التي تغذّي بها طفلاً! وحين يكبر كيف ينقذ روحه من الاعتلال، أو يتفادى القسوة والعدوان! دفعتُ الكثير من الوقت والعناء كي أتخلص من غذاء طفولتي...)[٢] وفي موضع آخر يقول: (.. في تربيتنا الصهونية يعلّموننا الكراهية بصورةٍ دؤوبة، ولكنهم لا يبالون بالحدود التي يمكن أن تتحملها بنيتنا الإنسانية. إن الكراهية المطلقة هي الحد الذي يمكن أن يسوّغ كلّ شيء...)[٣] وفي سفر الخاتمة يقتنع ونوس بأن هناك يهوداً رفضوا الصهيونية وقاوموها؛ إذ يقول في:

(سعدالله: بل مؤكد. إذا لم يوجد أمثالك يصبح التاريخ أفقاً مظلماً).[٤]

وهكذا فقد استطاع ونوس أن يقدّم نمطاً جديداً من شخصية اليهودي ورسمها بحريةٍ وإتقانٍ، فهو لم يكتف بتحديد معالمها عن طريق الحوار المدعّم بالموضحات الإخراجية وبالمهنة السامية التي جعله يمتهنها، وإنما أيضاً بتوظيف الاسم (أبراهام) الذي يستدعي إلى الأذهان مباشرةً صورة النبي إبراهيم عليه السلام والد إسماعيل وإسحق، ترى ألا يشير ذلك إلى أن ونوس أراد أن يقول إن اليهود والعرب هم أبناء عمٍ لكن الحركة الصهيونية هي التي أضلّت وهدّمت وفجرت العدوان؟. فالمتتبع للعمل المسرحي يرى أن أبراهام يقول بصفته راوياً: (جعلوا كرمي خراباً خراباً ينتحب إليّ. قد خربت الأرض لأنه لا إنسان يتأمل في قلبه)[٥] "والمقصود بالكرم الأرض، والكرم ينتج ثماراً والثمار هي العنب. ومن خلال تسليط الضوء على قول الطبيب نصل إلى نتيجةٍ مفادها أن أرض إبراهيم قد

١- عبد الباقي محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص ٨٨٢.

٢- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٣٩.

٣- المصدر نفسه، ص٥٤.

٤- المصدر نفسه، ص١٠٤.

٥- المصدر نفسه، ص٦٢.

خرّبت، وأين هي أرض إبراهيم؟ وتناحرت ثمارها واقتتلت، وثمارها هي ذرية إبراهيم عليه. لكن قد فات ونوس أن إبراهيم عليه السلام لم يكن يهودياً ولا نصرانياً وإنما كان حنيفاً مسلماً كما ورد في الآية الكريمة: «ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين» (آل عمران/٦٧)

تقانة العنوان

ولعل سعد الله ونوس عندما أراد أن يقدّم فكرةً جديدةً بشأن الصراع العربي الإسرائيلي، لم يكتف بحشد الطاقات التشخيصية الحوارية وغير الحوارية في هذا العمل المسرحي، وإنما استخدم أيضاً تقنية العنوان ولا نقصد بذلك العنوان الرئيس الذي هو مفتاح النص فحسب وإنما نقصد أيضاً العناوين الفرعية التي اتخذت تسمية واحدة بشقها الأول وتنوعت في الإضافة.

أولاً: العنوان الرئيس: (الاغتصاب) جاء من الفعل غصب يغصب غصباً واغتصاباً وورد في لسان العرب "مادة غصب": (الغصب: أخذ الشيء ظلماً.. واغتصبه، فهو غاصب، وغصبه على الشيء قهره،... وفي الحديث: أنه غصبها نفسها: أراد أنه واقعها كرهاً، فاستعاره للجماع)[١] وتحمل هذه اللفظة في طياتها مدلولاتٍ متعددة منها القهر والإكراه والظلم والعدوان (ويعكس " الاغتصاب " فعلاً يتمّ إنجازه بين قوتين غير متكافئتين من حيث القوة والبطش، ليعكس البربرية في السلوك الإنساني، سواءٌ أتمّت ممارسته على صعيد جماعةٍ لجماعةٍ أخرى، أم على الصعيد الفردي)[٢] ومما يلاحظ أن المسرحية قد جسّدت فعل الاغتصاب على صعيدين؛ على صعيد اغتصاب الأرض، وعلى صعيد اغتصاب الجسد. وهنا نستطيع أن نقول إن العنوان قد وفّى بالغرض وعبّر عن المضمون وشرحه وعمّق المأساة، فأصبح بنية دالة مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة.

ثانياً: العناوين الفرعية: قد يتساءل سائلٌ ترى كيف أطلق ونوس عنواناً واحداً أو لنقل تسميةً واحدة على المشاهد المسرحية كافة علماً بأنها جسّدت ماهو فلسطيني وما هو إسرائيلي، وإن ميّز في الإضافة فأطلق على الحالة الفلسطينية "سّفر الأحزان اليومية" وعلى الحالة الإسرائيلية " سّفر النبوءات"؟

١ - ابن منظور، لسان العرب، مادة غصب.

٢ - حسين خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية، ص٤٥٩.

في الإجابة نقول: (السّفر، بالكسر: الكتاب، وقيل: هو الكتاب الكبير، وقيل: هو جزءٌ من التوراة والجمع أسفارٌ... و قوله عزّ وجلّ " كمثل الحمار يحمل أسّفاراً" **-**في معرض حديثه عن اليهود**-..** وقال الزجاج في الأسفار: الكتب الكبار واحدها سفرٌ... وقال الزجاج قيل للكاتب سافرٌ، وللكتاب سفرٌ: لأن معناه أنه يبيّن الشيء ويوضّحه)[١]

لذا فإن ونوس عندما أطلق هذه التسمية و لم يفرّق بين عربي وإسرائيلي لأنه لم يُرد الإشارة إلى التوراة فحسب وإنما أراد المعنى الذي أثاره الزّجاج وهو الإيضاح والبيان لأنه بيّن الفروقات بين الفكر الصهيوني والفكر اليهودي، وطرح فكرة المواطنة والمعايشة، وقدّم أشياء أخرى لم نعهدها من قبل على الصعيدين العربي والإسرائيلي. وإضافة كلمة النبوءة على المقاطع الخاصة بالحديث عن اليهود لها تفسير آخر؛ ذلك أن ونوس لم يقل سّفر الأخبار مع أن هذه التسمية تتماشى مع تبيانه وإيضاحه أكثر من النبوءة لأن الخبر: راويه صادق حتماً. أما النبأ: فإن راويه قد يكون صادقاً وقد لا يكون، ومن هنا جاءت الآية الكريمة:

«يا أيها الذين آمنوا إذا جاءكم فاسق بنبإٍ فتبينوا...» ذلك لأن ونوس أراد أن يقدّم وجهة نظرٍ خاصة به عن الصراع العربي الإسرائيلي. ويؤيدها بالأدلة والبراهين، فكتب هذا النص المسرحي. ولك أيّها المتلقي الخيار في أن تصدق ذلك أو لا تصدقه، عندها ما عليك إلا أن تبحث عن حلولٍ أخرى وكتاباتٍ أخرى تؤيد فيها وجهة نظرك الخاصة بك.

الخاتمة

مما تقدّم نلاحظ أن سعد الله ونوس قدّم عملاً مسرحياً قوياً ومتماسكاً على صعيد البناء الفني، وعلى صعيد المضمون. وحاول من خلال حرصه على إتمام مسيرته المسرحية التي بدأها بعد نكسة حزيران عام /١٩٦٧/ في تأصيل المسرح العربي، ومحاولة إبراز هويته العربية أن يلتزم باتجاهات التأصيل كافة فهو:[٢]

أولاً: التزم بالواقع العربي السياسي والاجتماعي، وارتبط به، وعبّر عنه، ذلك الواقع الذي تبدى من خلال الحديث عن القضية الجوهرية التي شغلت العالم العربي وهي قضية الصراع العربي الإسرائيلي، وأيقن أن مشكلة الشعب الفلسطيني الكادح لا تكمن في الاحتلال والاغتصاب فحسب بل تكمن في

١- ابن منظور، لسان العرب، مادة سفر.

٢- حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص ١٩٥- ٢٤٨.

طبقةٍ اجتماعية رأسمالية وجدت في المجتمع الفلسطيني لا همّ لها إلا مصالحها الشخصية، وتكمن في الطبقة الصهيونية الرأسمالية العنصرية التي تغتصب العربي واليهودي على حدٍّ سواء، ورأى أن الخروج من تلك الأزمة يكمن في اجتثاث الطبقة الرأسمالية في المجتمعين الفلسطيني واليهودي وإقصاء الصهيونية.

ثانياً: استلهم التراث العربي، واستقى منه، بهدف ربط الحاضر بالماضي وتحقيق خاصية التفاعل بين المسرح والمتلقي ، لذا فقد قام بتوظيف التراث الشعبي المتمثل في المثل الشعبي والأغنية الشعبية وبعض المعتقدات الشعبية التي ظهرت في الجانب الفلسطيني.

ثالثاً: تأثر بالمسرح الغربي وتحديداً مسرح بريخت في نهجه التسييسي ونهجه التعليمي عندما وضع لكلّ مشهدٍ عنواناً عبّر عن مضمون الحدث وعمقه، وعندما اعتمد على أسلوب الصدمة عندما أثار ما هو جديد في تطورات الصراع مع المحتل، واستخدم في التقنيات الفنية أسلوب بريخت عندما وظّف شخصية الراوي وعندما حطم الجدار الرابع وجعل الراوي يتوجه بالحديث إلى الجمهور مباشرةً.

وأخيراً استطاع ونوس أن يقدم نمطاً جديداً من أنماط الشخصية اليهودية نمطاً مثقفاً رافضاً للاضطهاد الصهيوني العنصري التي تمثلت في شخصيتي: (أبراهام منوحي) و (راحيل) هذا النمط إمّا أن يلعن الساعة التي ولدته فيها أمه ، أو أنه غير قادر على العيش في بلد الفوضى والدمار لذا فإنه يسعى إلى الهجرة وترك الأرض.

وبالمقابل قدّم نمط الشخصية اليهودية الصهيونية التي ما زالت تعيش في دولة إسرائيل وتتمثل في شخصية (الأم سارة و مائير و إسحق و جدعون).

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

١. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د ت، د ط، مادة سفر.

٢. أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٢.

٣. حسين، خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية، دمشق: دار التكوين، ٢٠٠٧.

٤. حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

٥. درويش، محمود، شيء عن وطني، بيروت: دار العودة، ١٩٧١.

٦. رزوق، أسعد، التلمود والصهيونية، سلسلة كتب فلسطينية ٣١، منظمة التحرير الفلسطينية، مصر: مركز الأبحاث، ١٩٧٠.

٧. الشريف، ريجينا، تر: أحمد عبدالله عبد العزيز،الصهيونية غير اليهودية جذورها في التاريخ، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، العدد ٩٦، ربيع الأول ١٤٠٦، ديسمبر، ك١ ١٩٨٥.

٨. عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، بحاشية المصحف الشريف، القرآن الكريم.

٩. عرب محمد، الشخصية الصهيونية -ملامحها في الرواية الغربية وجذورها التوراتية- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣.

١٠.عوض، رمسيس، شكسبير واليهود، سينا للنشر، لندن، بيروت، القاهرة، ١٩٩٩.

١١. غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥.

١٢. مجموعة من المؤلفين، مادة سارة، قاموس الكتاب المقدس، بيروت: مكتبة المشعل، ١٩٨١.

١٣. المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، الكويت: مطابع الكويت، ١٩٨٣.

١٤. ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، دار الآداب، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥.

القصة القصيرة العمانية المعاصرة (الريادة والتأصيل)

الدكتور محمد مروشية*

الملخص

يأخذ هذا البحث على عاتقه تقديم القصة العمانية المعاصرة، بدءاً من مرحلة البدايات، مروراً بمرحلة التكوين، وانتهاء بالتجريب والتحديث في حركة القص العماني، ويتطرق هذا البحث أيضاً إلى الملامح الفنية والفكرية للقصة، ورصد المتغيرات التي طرأت عليها من خلال تجارب قصصية لكتاب يمثلون حركة القصة العمانية في مراحلها كافة.

وقد حاولت من خلال هذا البحث الانفتاح على التجربة القصصية العمانية، ليتعرف القارئ إلى ملامح القصة العمانية الحديثة.

وهذه الدراسة لا تقيد نفسها بمنهج معين، وإنما تحاول الاستعانة بما يفيدها من مناهج البحث الأدبي، ولا سيما التاريخي، رغبة في رصد التحولات التي استجدت على حركة القصة العمانية في العصر الحديث.

كلمات مفتاحية: الريادة، التأصيل، القصة العمانية المعاصرة.

المقدمة

يبدو من الوهلة الأولى أن القصة القصيرة في عمان فن ما يزال يشق طريقه في ظروف مليئة بالتحديات، فرضتها هيمنة الشعر على الحياة الثقافية، بوصفه فناً أكثر التصاقاً بالبيئة العمانية.

في هذه البيئة العمانية المحافظة على الأصول التراثية التقليدية يحاول عدد من الكتّاب تجاوز هذه المحظورات، وإفساح المجال لأشكال إبداعية جديدة، تشق طريقها في لجة تحديات صاخبة، وقد برزت القصة العمانية بوصفها نوعاً أدبياً جديداً، يحاول رواده -بالوسائل كافة- انتزاع الاعتراف الشعبي، بأن القصة لا تقل أهمية عن الشعر، وأنها قادرة على تلبية متطلبات الجماعة الإنسانية، والتعبير عن همومها الفكرية والاجتماعية والإنسانية.

وثمة أسباب أدت إلى عدم الاهتمام بالقصة، ترتبط بظروف العصر، وأحوال المجتمع والمرحلة التاريخية التي يمر بها. فطبيعة المجتمع العماني لا تساعد كثيراً على تفتح شخصية الأديب، وازدهار الأدب

* مدرس، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تشرين، اللاذقية – سورية.

تاريخ الوصول: ٩٠/٢/٢٠ تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢٥

والفكر، بسبب التقوقع داخل التراث، ومقاومة رياح التغيير، وهذا ما أدى إلى انحدار في الأدب، شـــل طاقة الإبداع وعطّل عملية الخلق الأدبي، وثمة سبب آخر حال دون ازدهار الفن القصصي في عمـــان، يمكن أن نرجعه إلى أن غالبية العمانيين ينظرون إلى القصة نظرة استهانة، ووقفوا منها موقف العـــداوة الصريح، وربما كان هناك عنصر آخر "هو غموض مفهوم القصة لدى رواد هذا الفن"[١].

كان على عمان أن تنتظر فترة ليست قصيرة، حتى يتهيأ لها المناخ الملائم، ليتمكن الكتـــاب مـــن خلق أنماط أدبية جديدة في المجتمع العماني، وكانت عمان على موعد مع الفجر في أعقـــاب النهضـــة العمانية عام ألف وتسعمئة وسبعين، هذه النهضة التي رفعت راية التقدم والنهوض في الحقول المعرفيـــة كافة، وولدت القصة القصيرة العمانية نتيجة حتمية للتحولات الجديدة في المجتمع.

سيرورة تاريخية

نشير إلى أن القصة في هذه المرحلة، تأثرت في بعض ملامحها بمناخ القصص القديم، وكانت ترمي إلى تصوير متناقضات الواقع العماني كلها، والدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي، والحض علـــى مكـــارم الأخلاق، وكان من جراء اعتماد قصة البدايات على الواقع المباشر، اهتمام كتابها بافتعـــال الحـــوادث والأخبار، وتدخلهم المباشر والسافر، معقبين ومبينين وجهة نظرهم، وهذا ما أدى إلى أن تتسم القصـــة بالإطناب وكثرة الوصف وذكر الدقائق والجزئيات، بصورة اضطربت معها أجزاء القصة، وانحرفـــت فيها خطوط الفكرة الرئيسة أو الحدث الرئيس، وهذا الانحراف أدى إلى قطيعة بين لحظة وأخرى، وإلى تشويش الوحدة المطلوبة في القصة.

يعد عبد الله الطائي أول الرعيل الذي حاول كتابة القصة القصيرة في عمان، استمد مواد قصصـــه من الواقع العماني الضيق، ثم نراه ينتقل في بعض قصصه إلى الواقع العربي، وما يعتريه من مشـــكلات مصيرية كالقضية الفلسطينية. وتعد مجموعته القصصية (المغلغل)[٢] أول مجموعة قصصية عمانية بـــرزت إلى النور، وقد نشرت قصص هذه المجموعة في المجلات العربية في الستينات وأوائـــل الســـبعينات، و لم تنشر بين دفتي كتاب إلا بعد وفاة الطائي، تتكون هذه المجموعة من أربع قصص قصيرة، تـــدور الأولى حول الأوضاع المختلفة في عمان قبل النهضة، أما القصص الثلاث الأُخر، فتتناول أوضاع الفلسطينيين بين المهجر والأرض. سمى الطائي القصة الأولى (المغلغل)، وأطلق على القصـــة الثانيـــة (دوار جـــامع

١- ابن ذريل عدنان، أدب القصة في سورية، ص٢٧.

١- الطائي عبد الله، المغلغل.

الحسين)، أما القصتان الباقيتان فقد تركتا من دون عنوان، وقد وضع الناشر اسم بطل إحدى القصتين الأخريين عنواناً لها، وهو (عبد السميع)، أما القصة الأخيرة فسميت (مأساة صبيحة) نسبة إلى بطلة القصة. وإذا قارنا بين فن القصة القصيرة كما تمثلها هذه النماذج الأربعة، والفن الروائي كما تمثله روايتاه (ملائكة الجبل الأخضر)، و (الشراع الكبير)، لأدركنا أن الطائي كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة"[١]، وقصص الطائي في هذه المجموعة تفتقر إلى تقنيات القصة الحديثة، فهي تمور بحشد هائل من التفاصيل التي تتنافى مع فن القصة القصيرة.

بعد محاولة الطائي نشر الشاعر محمود الخصيبي مجموعته القصصية (قلب للبيع)[٢]. تتكون هذه المجموعة من اثنتي عشرة قصة تضم القصص الآتية: (قلب للبيع)، و (الطبيب الجديد)، و (بزغ الفجر)، و (الزوجة الأولى)، و (أحلام تتبخر)، و (سعاد)، و (تضحية طفل)، و(رؤيا)، و (شوب النبق)، و (الغول)، و (بنت الحطاب)، و(اطمأنت القلوب)، وقصصها لم تكتمل شروطها الفنية، وهي أقرب ما تكون إلى الحكاية الشعبية، أما مفهوم القصة القصيرة الذي يتكئ على حدث وحيد، وتكثيف اللغة والحوار الداخلي، وكسر الفواصل المكانية والزمانية، فهو غائب عن هذه المجموعة. يقول في قصة (قلب للبيع): "قد تدهش أيها القارئ الكريم عندما تعلم أن هناك من يعرض قلبه للبيع، فقد يبيع الإنسان متاعه نتيجة الفقر، أو قد يبيع أخلاقه مقابل حفنة من المال، كما قد يبيع ضميره إذا فقد السيطرة عليه، أما أن يبيع قلبه فهذا حقاً أمر عجيب، لا شك أنها بدعة من البدع التي حفل فيها القرن العشرون، هكذا أجابني صديقي عندما عرضت عليه فكرة طرح قلبي للبيع"[٣].

"يبدو أن الخصيبي يمتلك الفكرة القصصية، ولكنه لم يستطع أن يحولها إلى قصة ذات عناصر فنية واضحة، فهو يمتلك معظم العناصر القصصية، نحو: الحدث القصصي، والحوار، والشخصيات، لكن تنقصه الخبرة الكافية لكتابة قصة قصيرة مكتملة الأحداث والعناصر"[٤].

الانطلاقة في القصة العمانية

٢- يوسف الشاروني، في الأدب العماني الحديث، ص١٨.

١- الخصيبي محمود، قلب للبيع.

٢- المصدر نفسه، ص١٦.

٣- الموسى شُبّر، القصة القصيرة في عمان،ص٣٤-٣٥.

حاول كتّاب القصة في هذه المرحلة إيجاد قصة عمانية تتوافر فيها العناصر الفنية والشكل القصصي المتميز، وتتمكن من التعبير عن أحوال المجتمع، وتسجل التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي أخذت تبدل واقع المجتمع العماني شيئاً فشيئاً، كما أرادوا أن تفصح عن مواقعهم الشخصية من حركة المجتمع الجديد، وتبرز صلتهم بواقعهم، وتعبر عن نزعاهم الذاتية، لكن مع ذلك، لم تتبلور في هذه المرحلة اتجاهات فنية واضحة المعالم، قادرة على تلبية التطلعات الطموحة للإنسان العماني، لأن ولادها حديثة العهد فلم تتعمق جذورها بعد، وهي بالتالي عاجزة عن القيام بهذا العبء ومقصرة عن اللحاق بما وصلت إليه، في مصر وبلاد الشام والمغرب العربي.

تمثل قصص أحمد بلال نقطة الانطلاقة الفنية في القصة العمانية، وقد نشر مجموعته القصصية الأولى (سور المنايا)[١]، وفي هذه القصة التي تحمل عنوان المجموعة حدد لنا القاص زمان أحداثها، حين قال في بدايتها: إنها وقعت في الستينات من القرن الماضي، ثم حدد لنا مكانها، فذكر أنه مسقط، والسور كان سوراً واقعياً حول مسقط في الستينات من القرن المنصرم، حتى عام ١٩٧٠ م. "استطاع الكاتب أن يشحن هذا السور بالرمز، فهو سور يحجز الأم عن العلاج والشفاء، وهي في طريقها إلى المشفى الوحيد الموجود في عمان داخل أسوار مسقط، لأنها تصل مع ابنها ساعة الغروب حين تغلق المدينة سورها"[٢] "لكنه سور يحجب أيضاً العمانيين عن المشاركة في حضارة القرن العشرين، ويكون شاهداً على الظلام الدامس الذي يغلف عمان"[٣].

في قصة (المرابي) نجد أن شخصية المرابي تستغل ضعف الناس وحاجتهم الشديدة للمال، فيفرض عليهم شروطه القاسية، ويستغل حاجتهم للمال "وما إن فتح أبو سالم عينيه في اليوم التالي حتى وجد تلك الأرض التي كانت تجود عليه قد جرفتها السيول... وأخذ عقله المضني يفكر كي يتدبر أمراً ليعيد الحياة إلى ذلك الحقل وبيته، فاهتدى إلى راشد، واقترض منه مبلغ (٥٠٠) ريال مقابل بيعه تلك الأرض العارية... وأخذ يكدح من جديد ليعيد الحياة إلى مزرعته تحت الشمس المحرقة حتى أنهكت الأيام قواه... وطرق ذات يوم بابه وأبدى له عن أسفه لعدم استطاعته توفير الديون المستحقة، ولكن راشد تظاهر بعدم المبالاة بتلك الفوائد المستحقة... ودب المرض في بدنه، وأخيراً صعدت روحه إلى

١- بلال أحمد، سور المنايا.

٢- المصدر نفسه، ص١٦.

٣- خليف عبد الستار، جريدة الوطن العمانية.

بارئها، وما زال القوم في مجلس العزاء حتى ظهرت النفس التواقة إلى الخبث تطالب بحقها المزعوم البالغ (٢٠٠٠) ريالاً"[١].

ونلاحظ أن شخصية راشد هي شخصية المرابي الذي يسعى إلى زيادة أمواله عن طريق الربا، وعن طريق استغلال حاجة الناس الماسة للنقود، وبالتالي فهو يفرض عليهم شروطه المنافية للإنسانية، ويستولي على ممتلكاتهم، ولهذه الشخصية المتسلطة وجود واقعي في حياة المجتمع العماني.

وأصدر الكاتب بعد ذلك مجموعتين قصصيتين، هما: (وأخرجت الأرض)[٢]، و (لا يا غريب)[٣].

"تعد هذه المجموعات القصصية الثلاث خطوة أقرب -إلى حد ما- من القصة القصيرة، وإن غلب على كثير من قصصها سمات البدائية الفنية، من أبرزها: الشخصيات المسطحة، والأسلوب التقليدي التقريري أو الخبري، كالوعظ والخطابة في مقابل الأسلوب التصويري أو الدرامي، ونراه أيضاً يلجأ إلى استخدام الألفاظ المجهورة، حتى أن أسلوب بعض القصص، أقرب ما يكون إلى أسلوب المقامات، مثل: القصة التي تحمل عنوان (الانتظار)"[٤].

كما أن الحوار غير نابع من الشخصيات، فالمؤلف هو الذي يتكلم على لسانها، فمثلاً الأم الريفية في قصة (جريمة تحت الماء) تقول لابنها في الهاتف: "إن صوتك وكلماتك يشبه صوت العاشق القادم من بركة مسحورة من ممالك الأساطير"[٥].

ونرى أن الرومانسية تغلف معظم قصص الكاتب، ولا يستطيع الانعتاق منها، بل نرى أن هذا الإغراق الرومانسي دون داع في معظم الأحيان مثل الولع بإيراد الكلمات الجميلة بذاتها مما يدفع الكاتب إلى أن يورد من الصفات ما لا يريد، وأن يضخم الموقف في كثير من الحالات أكثر مما ينبغي.

ويعد الأسلوب القصصي عند عبد الله الكلباني، الذي نشر مجموعته القصصية الأولى (صراع مع الأمواج)[٦]، قريباً إلى حد كبير من تجربة أحمد بلال، يغوص إلى أعماق المجتمع العماني ما بعد عهدين: العهد القديم، والعهد الجديد، ويصور أثر النهضة في شخصياته، التي غالباً ما تكون إما بيضاء وإما سوداء، يقول الدكتور إبراهيم الفيومي في دراسة له عن هذه المجموعة: " إن القاص شدد قبضته على

١- سور المنايا، ص٧٠.

٢- بلال أحمد، وأخرجت الأرض.

٣- المصدر نفسه، ص١٥.

٤- الشاروني يوسف، في الأدب العماني الحديث، ص٢٢.

١- بلال أحمد، وأخرجت الأرض، ص١٧.

٢- الكلباني عبد الله، صراع مع الأمواج.

شخصياته، فأمسك بتلابيبها حتى تحولت إلى شخصيات نمطية، بحيث انقسمت إلى معسكرين: ملائكة وشياطين"[١].

إن قراءة نقدية متأنية لهذه المجموعة تكشف أن هذه المجموعة القصصية غير ناضجة فنيـــاً، وتعـــج بالمفارقات، التي تتناقض مع عناصر القصة الحديثة، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال أن هناك خللاً في وحدة الحدث، لأن القصة القصيرة لا تقوم إلا من خلال حدث مكثف، يبدأ وينتهي في زمن قصـــير، وتسيطر اللغة الصحفية على قصص المجموعة، لأن الأحداث تروى بأسلوب خبري، إذ إن ما يستغرق منها سنوات يروى بسطور قلائل، حتى إننا نقرأ جملاً مثل: "ومرت الأيام و الشهور[٢]، هـــذه الجملـــة تلخص حياة كاملة.

بعد هذا يمكن القول: إن هذه المحاولات المبكرة في تاريخ الأدب العماني لم تكتمل فيها الشـــروط الفنية اللازمة كلها، فلم تكن سوى بدايات تمهيدية، ظلت لفترة وجيزة تتأرجح بين مؤثرات التـــراث، مشدودة إلى خصائص الأدب العربي القديم من جهة، وعوامل الجديد من جهة ثانية، فبدت آثار الأدب القديم في ملامح عدة منها:

١- الاعتماد على شكل المقامة وأسلوبها في بعض النماذج القصصية في تلك الفترة، ولا ســيما عند محمود الخصيبي، ويظهر ذلك في العبارات المسجوعة، والصور البيانية المألوفة.

٢- مزج السرد القصصي بالشعر أحياناً، والأغاني خاصة عند الخصيبي والطائي.

٣- جمود الشخصيات، وعجزها عن الحوار والاستبطان، وعرض الأحداث، وهذا ملمـــوس في جميع قصص المرحلة.

٤- إن معظم قصص هذه المرحلة تقترب في كثير من جوانبها من الحكاية، كما أن بعض نهاياتها تقريرية خطابية.

٥- طغيان النزعة الرومانسية على معظم قصص هذه المرحلة.

إن المآخذ التي أشرنا إليها في قصص الخصيبي وأحمد بلال والكلباني، أمر مألوف في كل أدب رائد يخطو الخطوة الأولى في بلده، على نحو ما نجده عند رواد القصة القصيرة في مصر وبلاد الشام.

٣- الفيومي إبراهيم، النزعة المثالية في مجموعة علي الكلباني صراع على الأمواج، ص٧.

١- الكلباني عبد الله، صراع مع الأمواج، ص٤٩.

الريادة والتأصيل

"لعل أول معلم يهب القصة القصيرة شخصيتها الفنية المستقلة هو مبدأ الوحدة، ويرجـــع إلى أن الكائن الحي، أو الحياة عامة تتكون من لحظات مكثفة عابرة ومنفصلة، تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها، ولكنها تحمل قيمة كبيرة من المعاني، وتصور القصة القصيرة من هـــذه اللحظـــات العاديـــة المشحونة بسيالة الحياة وتركيبها خبراً أو على وجه أدق، حدثاً محدداً له معنى يفصله الكاتـــب عمـــا حوله، ولا يرتكز على ما قبله أو على ما بعده، ولا بد لهذا الحدث من وحدة تشمله وتنتظمه، وتـــربط بين جزئياته المختلفة، وقد قيل إن هذه الوحدة تتمثل في الوحدات المسرحية التقليدية الثلاث: وحـــدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الفعل، غير أن هذه الوحدات لا يمكن فرضها علـــى مختلـــف ضـــروب القصص القصيرة، ولا سيما وحدتا الزمان والمكان، لأن الكاتب يمكن أن يســـتعيض عنـــها بطريقـــة العرض، وقيل إن هذه الوحدة المطلقة التي تتطلبها القصة القصيرة يمكن أن توجد في الحبكة باعتبارهـــا الترتيب الإرادي الذي يفرض على المعطيات العشوائية للوعي، نظاماً وقانوناً يتحكم فيها بدقة، لكـــن مجرد توفر وحدة الحبكة هذه يضاف إليها فكرة شاملة جيدة يقصران بالقصة وبالكاتب من ورائها عن بلوغ وحدة مثلى، وقيل إن المدار في القصة القصيرة، يقوم على وحدتي الموقف والغرض اللتين تتبعـــان بقية الوحدات، وقد أمكن الوصول إلى مثل هذه الوحدة التي تتوقف على النغمة السائدة في القصـــة، وإلى أعلى درجاتها على الإطلاق بوساطة وحدة الانطباع unityof impressior أو كما دعاهـــا (بو) بالكلية أو الشمول totality"[١].

هذه الرؤيا التي يقدمها الدكتور نعيم اليافي تنسحب في بعض جوانبها على تجربة القاص ســـيف الرحبي، في أعماله القصصية التي نشرها في دمشق (التباساته القصصية الأربعة) ضمن ديـــوان الجبـــل الأخضر[٢]، وتضم العناوين الآتية: (من تجليات النزهة الجبلية، وهذيان الدمى، والانطفاء الباكر). يقول سيف الرحبي في قصة تجليات النزهة الجبلية: "كعادة كل يوم، وخاصة في النهارات المضيئة، كنت أطل من نافذة غرفتي على الجبل الرابض أمامي، مثل أشرعة فرعونية تقف في حضرة الإله الأكبر... هكـــذا كنت أتخيل نفسي أمامه، وهكذا كنت أتخيله أمام المجهول وغير المرئي في الكون، وغالباً مـــا كنـــت أهرب إليه حين تحاصرني مدن الفراغ الأصفر، مستعيداً جبال الذاكرة، تلك التي بـــنى عليهـــا الغـــزاة

١- اليافي نعيم، التطور الفني لشكل القصة القصيرة، ص١٩٨.

٢- الرحبي سيف، ديوان الجبل الأخضر.

البرتغاليون قلاعهم، ورحلوا وبقيت متآخية مع البحر والأحياء الصفيحية لتشكل المشهد العام لمدينة الطفولة التي تنام وتستيقظ في صخرة الرأس، مثل أي كائن أسطوري لا يفنى"[١].

وإذا كانت جذوره قد ارتوت من أفلاج عمان، فإن غذاءه الفني كان خليطاً من بهارات أسواق المدن العربية، وروائح مدن الغرب "فقصصه أقرب إلى الاعترافات، كلها بضمير المتكلم، أبطالها شخص واحد مأزوم بغربة الروح والمعاناة في عصر كئيب، وشخصياتها الثانوية الأخرى التي تدور في فلك أبطالها، تتأرجح بين التجريد والتجسيد، هي بلا أسماء، لكنها ذات صفات كالأستاذ، والفتاة، والمرأة، فيها يتوارى العالم الخارجي ليدخلنا معه البطل أو الراوي أو المؤلف إلى كهوف عالمه السحري"[٢]، إن سيف الرجبي يتقاطع في كثير من رؤاه مع القاص زكريا تامر في مجموعته القصصية الأولى (صهيل الجواد الأبيض) الصادرة عام ١٩٦٠م، فهو يقدم لنا في قصص هذه المجموعة شخصية فردية نزقة، يتكئ في صوغها على ضمير المتكلم.

وضّح القاص سيف الرجبي وجهة نظره حول كتابة القصة: "أن تغادر حطام الواقع اليومي، وتغوص في الواقع الأعمق، في الوجه المطموس للحياة الحقيقية، أن
تغرق بلذة في مملكة الداخل المحفوفة بالمخاطر لتستخرج لآلئ الصورة الشعرية"[٣].

ذكريات الراوي مستمدة حيناً من قريته (سرور) ريف عمان، وحيناً من خارج عمان، بيئة عربية كانت أو غربية، ومن هذا التلاقي تولدت الشخصية التعبيرية، وهذا هو الذي هز تلك النفس الرقيقة الحساسة من جذورها هزاً عنيفاً، فلم يقتلعها من جذورها، إنما تردد صداها واضحاً.

إن التباسات سيف الرجبي القصصية، خليط من الرمزية والأسطورية والفنتازية والسوريالية، وهو دائم الإشارة إلى التراث العربي والعالمي، دائم الإحالة إليه، ونراه يعلن في حوار له: "إن أعمالي الأدبية مربوطة بخيط الرحيل، بخيط التيه، خيط الشتات، وقد أصبح هذا التيه بالنسبة إلي ليس تجربة في الحس فقط، بل تجربة في الروح، وأصبح رمز انفتاح الكائن البشري على الوجود"[٤].

١- الرجبي سيف، ديوان الجبل الأخضر، ص٦٣.

٢- الشاروني يوسف، في الأدب العماني الحديث، ص٢٦.

١- مجلة العقيدة، حوار مع الكاتب، ص٢٨.

٢- مجلة المنتدى (دبي)، حوار مع الكاتب، ص٨.

ويعد القاص محمد القرمطي من المدرسة نفسها التي ينتمي إليها سيف الرحبي، أصدر مجموعته القصصية الأولى (ساعة الرحيل الملتهبة)[١]، وهي تحتوي على قصص: (عزاء اللقاء الأول، حجر وليد باتجاه الموت، الفرار، بغية الرائي، وشبح الحساب، وتذكرة سفر، ومساء الجمعة، ووهج اللحظة الدفين، وأما زلت تائهاً أيها المسافر، ساعة الرحيل الملتهبة).

إن هذه المجموعة تتميز بخروجها عن طريق القص التقليدي، وانضمامها إلى الأساليب الحديثة في كتابة القصة، حيث تمتزج عوالم الحلم بالواقع والفنتازيا، وغياب الحدث أحياناً فهو يستدعي التراث على نحو ما نجد في قصته (وكان في زمن الغياب)، حيث يستحضر ألف ليلة وليلة من التراث الشعبي، وإيسوب من التراث الإغريقي، وقصة (الحكاية الأولى بعد الأخيرة) مزيج من الأسطورة والواقع، بين الحلم واليقظة، بحيث يتداخل العالمان، فلا يعرف بأيهما نبدأ ولا بأيهما ننتهي.

وتفوح الشاعرية من قصص محمد القرمطي، كما يستخدم كثيراً من الرموز الأسطورية وعناصر الفلكلور، ويتفاعل مع تراثه الشعبي، وقصصه صاخبة بالانفعالات.

وتتقدم القصة الفنية خطوة إلى الأمام، على يد القاص يحيى بن سلام المنذري، الذي أضاف دماء جديدة إلى نسغ القصة العمانية، أصدر المنذري مجموعته القصصية الأولى: (نافذتان لذلك البحر)[٢]، تضم قصص (اللوحة)، و (زكريا)، و (الرجل صاحب الصرة)، و (حبات البرتقال المنتقاة بدقة)، و (هنا الليل)، و (الغرفة والمشهد الليلي)، و (الرحيل إلى كابوس مؤبد)، و (نافذتان لذلك البحر).

يلجأ المنذري في قصص هذه المجموعة إلى استخدام تقنيات جديدة في كتابة قصصه، فيعمد إلى تقسيم القصة إلى مقاطع، ويعتمد في بعضها الآخر على عنونة هذه المقاطع، كما هو الحال في قصة (نافذتان لذلك البحر)، تتألف القصة من تسعة مقاطع، تصور صراع الإنسان مع قوى الطبيعة، حيث إن صياداً تحدى سلطة البحر فدخل إلى منطقة محرمة على الصيادين، لأنها مسحورة، فتخرج له جنية البحر، وتطلب منه أن يقدم ابنته بوصفها زوجة لابنها الجني للتكفير عن تحديه، "قال لنا أبي بتفاخر: إنه اصطاد هذه السمكة بعد جهد يحسد عليه من منطقة يقال أنها مسحورة، وأن من يذهب هناك يبتلعه البحر ويبقيه في جوفه، وهناك إما أن يعيش ملكاً وإما أن يعيش عبداً.. وإن كثيراً من الصيادين

٣- القرمطي محمد، ساعة الرحيل الملتهبة.

١- المنذري يحيى بن سلام، نافذتان لذلك البحر.

تلاشوا في تلك المنطقة من البحر.. و لم يعرف لهم طريق، لكن أبي -حسب قوله- كسر هذه الأسطورة.. وخنق البحر وانتصر عليه"[١].

ومهما يكن من أمر، فإن قراءة متأنية لهذه القصة تدفعنا للقول: إن التحديث والتجريب في هذه القصة، ظل شكلياً، أعني أنه اكتفى بتحويل القصة إلى مقاطع، دون أن يأخذ بالحسبان الأسس الفنية والموضوعية لهذا التقسيم، على الرغم من أنه نجح في توظيف الأساطير الشعبية بوصفها أسطورة جنية البحر، وأسطورة الجان التي نلتقيها في حكايات (ألف ليلة وليلة). أما فيما يتعلق بالحدث، فلم يكن نابضاً بالحركة والحيوية، على الرغم من أنه حاول إقناعنا أن صراعه مع البحر كان وجودياً.

إنّ المنذري، على ما يبدو، كان يسعى جاهداً لإضفاء شيء من الخصوصية البيئية التي ينتمي إليها، إن كان على صعيد الشخوص، أو على صعيد المكان كأسلوب يسهم في ربط قصصه بالواقع.

أما مجموعته (رماد اللوحة)[٢] فقد حققت نقلة فنية واضحة، في مضمون القصص، وفي التقنيات القصصية المتبعة من قبل الكاتب، ومستويات الكتابة الإبداعية، كما واصل الكاتب رصد البيئة العمانية، وتصوير كثير من التفاصيل المختلفة عن الواقع العماني المعاصر، من حيث معاناة الشباب في الحصول على عمل مناسب.

تنقسم هذه المجموعة إلى قسمين، يضم القسم الأول: (رماد اللوحة)، القصص الآتية: (بدايتك فجر وماء)، و (نصفان)، و (الحقيبة وقمة البرج)، و (مساء صاخب)، و (حمالة الحطب)، و (ليل بعيد)، و (عشرة مقاطع)، والآخر بعنوان: (أقاصيص حنين)، ويضم: (شموع الحنين)، و (الملكة)، و (لمن هذا الحنين)، و (الفقاعات الملونة تقبل خدي حنين بحنو).

تسيطر على ملامح قصص هذه المجموعة الرؤية المكانية والزمانية، وذلك في صورة الحنين لزمن الطفولة الهارب من حياته، والمقارنة بين ذلك الزمن الضائع، والزمن الحالي الذي يمثل الواقع بين تفاصيله ومأساته. يقول السارد مصوراً ارتباطه بالزمن في القرية التي كان يعيش فيها، "أراك يا سلمان تحن كثيراً لذلك الزمن، زمن فجر القرية في طفولتك، كلما تذكرته تصاب برعشة حمى وحزن، لم تكن تعلم في ذلك الوقت أن الفجر ورائحة الخبز تلك تبعث فيك النشاط والصفاء والانتعاش... ها قد حدث الفجر من جديد، لكنه هذه المرة ليس في القرية، بل هنا بين هذه البيوت المتراصة والمختنقة،

٢- المصدر نفسه، ص٨٥.

١- المنذري يحيى بن سلام، رماد اللوحة.

حيث لا يوجد ماء يلسعك، وينتزع نومك، وحيث لا تشم رائحة خبز أمـــك، ولا تعـــد الأشـــجار والنخيل وقت ذهابك إلى الفلج، أراك تبحث عن فجرك القديم"[١].

وفي قصص هذه المجموعة نلاحظ أنه بالرغم من وجود عناصر واقعية تشـــد القـــاص إلى بيئتـــه العمانية، إلا أنه يبقى في إطار الرومانسية والتيار العاطفي، وتبرز سمات الرومانسية عنده ضمن اختياره لموضوعات قصصه: الحنين إلى القرية، وما يعرضه في قصصه من حديث ذاتي عن النفس وشجونها، إلى جانب طغيان عنصر الخيال، والعبارات العاطفية، واللغة الشاعرية.

وإذا عدنا إلى القصص التي كتبت في تلك المرحلة، فإننا نلاحظ أن الرومانسية سمة بارزة فيها حتى عند الكتّاب الذين صنفوا كتاباتهم ضمن الإطار الواقعي والحداثي. إن ذوات الكتاب في هذه المرحلـــة بارزة، وتكشفها كشفاً جزئياً أو كلياً متوكئة على ضمير المتكلم، الذي يظهر في صـــياغة رومانســـية أحاسيس المؤلف، التي حلقت في الفضاء الواقعي والإنساني.

وتصل القصة عند محمد اليحياني إلى مرحلة متقدمة من النضج الفني، وكـــان لـــه دور كـــبير في ترسيخ هذا الفن، ودفعه إلى التحديث في أساليب كتابة القصة بشكل مغاير، ولهذا نراه ينظر إلى القصة بمنظار جديد، فيحاول التجديد في تصويره للأحداث وفي أساليبه، وفي الخروج على الشكل الســـردي التقليدي، ولكنه لم يحاول هدم البناء الدرامي كما فعل بعض معاصريه، ويمتاز أسلوبه بالسخرية أحياناً من الواقع، وتمثل بعض قصصه جانباً من الواقع المضحك المبكي في الوقت نفسه، ويتســـم في أحـــايين أخرى بالجرأة في تناول الموضوعات المحظورة، وقد أصدر مجموعتين قصصيتين، هما: (خرزة المشـــي)[٢]، وتضم: (ذهب بعيداً)، و (عينان بعد فوات الأوان)، و (الرئيس والعصفورات)، و (خطوات تصـــعد الدرج)، و (السكرتيرة)، و (زلاقة صاحب الفخامة)، و (سم الوردة)، و (خرزة المشـــي)، و (مـــوت المواطن الصالح).

في قصة (زلاقة صاحب الفخامة) نلتقي بصورة الديكتاتورية المطلقة التي يتصف بها بعض الحكام، حيث يصور اليحياني "أن شعباً في بلد ما، كان يطالب بالحرية والمشاركة في الحكم، فيبين كيفية قدرة الحاكم على التخلص من الشخصيات المعارضة له، بأن يصنع زلاقة يتخلص بها من كل معارضيه، بعد

---

١ - المنذري يحيى بن سلام، ص١٠.

١ - اليحياني محمد، خرزة المشي.

أن يقدموا للقصر لإبداء مطالبهم، وبعد أن يتقبل الملك مطلب كل واحد منهم، ويسلم على الحاكم، يقوم أحد معاونيه بالضغط على زر معين، فيلقى به في حفرة عميقة، حفرت تحت كرسي الرئاسة"[١].

ويرى الدكتور سمير هيكل أن اليحياني كان "متذمراً مما يحيط به، وثائراً على العادات التي يطالب بتغييرها، وتتضح جرأة الكاتب من خلال استخدامه للغة الجنسية المحرمة التي لم يألفها المجتمع العماني"[٢].

"يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها"[٣] وتضم القصص الآتية: (الطابور)، (دمعة مروان)، (قلعة أرخميدس)، (سلطان الرماح)، (وردة ماركيز)، (يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها)، (بين غمامتين)، (كلام عام على موت خاص)، (دم الحكومة مسفوحاً على مسقط شاعر مغمور).

واصل اليحياني تصوير الواقع الممزوج بالسخرية المتسم تصويره بالجرأة في تناول القضايا المحرمة: السياسة، والدين، والجنس، حيث تنقل قصصه صوراً من الواقع المعيش، وأحياناً التمرد على العادات، أما من حيث البناء الفني فيمكن أن نقول عن اليحياني: إنه يبحث عن التجديد في كتابة القصة، فلم يعد الحدث ذلك البناء الذي يتطور إلى أن يصل إلى العقدة، ومن ثم يبدأ بالانحدار في طريقه إلى الحل، بل استعاض عن ذلك بالمناخ العام الذي يفضي إلى وحدة الانطباع.

التجريب والتحديث (قصة الحداثة)

لم يمض وقت طويل حتى تكاملت القصة العمانية، فقد اختصر القاص العماني المسيرة، وقفز حواجز كبيرة من الزمن، ليصبح في مصاف المعاصرين له من القصاصين العرب، وإن النماذج التي اخترناها لمحمد اليحياني، ويحيى بن سلام المنذري، ومحمد القرمطي، تمثل إنجازات القصة الفنية العمانية، التي أصلت لهذا الفن في المجتمع العماني فلم تعد القصة شيئاً موزعاً بين الشعر والمقالة والرواسب الشعبية، بل أصبح لوناً قائماً بذاته.

ومن هنا نرى أن جيلاً حداثياً ظهر في القصة العمانية، حاول الانتقال -بشكل نهائي- إلى مرحلة جديدة، يعمل بجد ومثابرة على تخليص القصة من الكلاسيكية الرتيبة، وتشذيبها من السجع والسرد الإنشائي والتوصيف المزخرف، والترصيع الكلاسيكي المجاني، ومن التفسيرية والنصائحية والإرشادية،

٢- المصدر نفسه، ص٣١.

٣- هيكل سمير، القصة القصيرة في سلطنة عمان في عصر النهضة، ص١٤.

٤- اليحياني محمد، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها.

أي الانتقال إلى القصة الحداثية وإعطائها الشكل الفني الذي يتناغم مع روح العصر ومعطياته، كالتكثيف واللغة الشعرية المتوهجة، وإضفاء اللمسات الجوانية الدافئة "المونولوج الداخلي والكوابيس والأحلام وحديث النفس، والدخول إلى أعماق الإنسان ليقدم لنا عالماً غرائبياً، يلتحم فيه الغرائبي والمعقول في لوحة فنتازية"[١].

وبعد أن تطورت مراحل كتابة القصة في عمان أدى هذا التطور إلى تغيير مفهوم الحبكة في القصة العمانية الحديثة. "لقد تغير مفهوم الحبكة في قص الحداثة العماني، فلم تعد تدور حول حكاية يهدف الكاتب إلى كشف غموض أحداثها، بل أصبحت الحبكة أشد ما تكون بشبكة من الأحداث المتباينة، يتداخل فيها الواقعي مع الخيالي والحلمي مع الأسطوري، وقد تتمثل في حدث كابوسي، وقد يعمد الكاتب إلى تجزئة الحدث في لقطات منقطعة يعيد تركيبها، مستخدماً تقنية المونتاج السينمائي، وتدور في معظم الأحيان حول قضية فكرية أو حالة شعورية بعينها"[٢].

ويرى بعض النقاد أن الحبكة والعقدة أصبحت من المفاهيم القديمة "فالمعول ليس وجود أو عدم وجود العقدة أو الحبكة بهذا المعنى المحدود، بل هو ما يؤلف بين الفعل والأفعال، بين الأساس والجزئي، هو ما ينسج العلاقات، ولقد كابدت القصة العربية طويلاً قبل أن يكون لها هذا الإنجاز الجمالي الحاسم في تجنسها"[٣].

وعلى الرغم من وجود الحدث داخل هذا الاتجاه، إلا أنه حدث غير واقعي، وغير طبيعي، ولا يتم وفق التسلسل المنطقي للأحداث في القصة العادية، وهناك عدد من القصص التي تبنت هذا التوجه الفنتازي مثل (موت المواطن الصالح) لمحمد اليحياني، وقصة (التابوت) لسالم آل توبة، و (عن تلك النخلة) لعلي المعمري، و (الأشياء أقرب مما هي في المرآة) لسليمان المعمري.

ونجد في قصة (موت المواطن الصالح) لمحمد اليحياني أن الشخصية الرئيسة هي موظف بسيط يموت، ثم يدفنونه، ولكنه يخرج ليلاً من قبره عارياً، ويدخل بيته ويخرج في الصباح ذاهباً إلى الدوام كعادته دائماً، ينتظر الحافلة التي تقل الموظفين، ويكتشف السائق بعد نزول الجميع أنه ميت، فيغسل ويدفن ثانية " لاطف قلبه ساعة ونام ومات، ولما طلع النهار وشاع موته وبان، غسلوه وطيبوه وكفنوه وصلوا عليه خلف نعشه وقبروه..... ثم عادوا أدراجهم كل إلى داره، فلما هبط الليل خرج الرجل من

١- الشقصي محمد صالح، فن التحرير العربي، ص٧٥.

٢- عثمان اعتدال، التجربة القصصية العمانية، ص١٤٣.

٣- سليمان نبيل، فتنة السرد، ص٢٧٨.

تربته ونفض عنه أثر الموت، ونضى عن بدنه كفنه، وهبط عارياً إلى داره تماماً كيوم ولدته أمه، مبتدئاً حياة جديدة على نحو طبيعي"[١].

"إننا هنا أمام استعارة كبرى لا تكتفي بانتقاد الظاهرة السائدة بتشخيص الوظيفة وتمثيلها كيفما كان نوعها، من خلال اتخاذ صور الواقع منطلقاً للتمثيل، إنه يقلب وضع المتعارف عليه، ويتم من خلال ذلك القلب تجسيد العلاقة بالوظيفة أو السلطة بطريقة لا تخلو من سخرية ومرارة"[٢].

وتتكرر حادثة الموت غير الواقعي في قصة (التابوت) لسالم آل توبة، حيث يكون موت البطل موتاً مفتعلاً، "فحميد بن سعود، الصعلوك بطل القصة الذي لا يملك سوى دواوين الشنفرى، وتأبط شراً، يموت ويدفن، ثم يخرج من قبره، ويأتي زوجته ليلاً التي كانت في انتظاره، ولكنها في الصباح الباكر تسمع جلبة وهدير سيارات وبنادق، يتم تفتيش البيت والملابس الداخلية، ويبدو أن رجال المباحث قد عادوا لكي يتأكدوا من موت سعود، وأخيراً يوضع هو وزوجته في تابوت ويحملان بعد أن يغلق عليهما، لكي يتخلصوا من أي ذكر لهما، ويتحدث الناس عن موتهما قضاء وقدراً"[٣].

والحق أن بعض هذه التقنيات المستحدثة عند (سالم آل توبة ومحمد اليحياني) ما زال في طور التجربة، بل يمكن أن نقول: إن الكاتبين قد تأثرا -بشكل كامل- بنتاج (زكريا تامر) القصصي، من حيث استدعاء الشخصيات التراثية، وتقديم عالم يختلط فيه المعقول بغير المعقول، إذا كان بعض الكتاب قد أخفق في اصطناع الفن الحديث، أعني استخدام التقنيات الحداثية، وبقي تحت سيطرة التقليد، وإن أوهمنا أنه يمتلك المفاتيح الحداثية لكتابة القصة القصيرة، فإن بعضهم الآخر قد برع في التجريب والتحديث، وتغلّب على مشكلات التقنية القصصية الحديثة، وإخضاع المادة للقوالب الفنية المستحدثة.

تشكل مجموعة القاص سليمان المعمري (الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة)[٤] انعطافة هامة في القص الحداثي العماني، قالت اللجنة التي منحت جائزة يوسف إدريس في دورتها الأولى عام ٢٠٠٧ لمجموعة القاص العماني (الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة): "إن القاص يمتلك موهبة واعدة في السرد الشعري، وإن مجموعته التي فازت بين أربعين مجموعة عربية تقدمت لهذه الجائزة تنطوي على سرد غير تقليدي ينضح بالتعمق في ما وراء العالم بما يحمله من نوازع، كما أنها تتميز بسلاسة قصصية تفصح عن نضج

١- اليحياني محمد، خرزة المشي، ص٥١.

٢- يقطين سعيد، الواقع والتخيل في التجربة القصصية العمانية، ص١٠.

٣- آل توبة سالم المطر، قبل الشتاء، ص٧٣.

١- المعمري سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة.

صاحبها وبراعته في كشف الأشياء ؛ وإن المجموعة تصور بجماليتها بعض ما يعتري العصر الحديث من نوازع وما يحسه إنسان العصر الحديث من شعور بالعجز"[١].

هذا الوصف ينطوي في الواقع على تشخيص دقيق لبعض ميزات هذه المجموعة القصصية العمانية في جانبيها: الموضوعي والشكلي. وسواء أكانت الأشياء أقرب أم أبعد مما تبدو في مرآة سليمان المعمري "فإن الجوهري في المتن السردي في مجموعته هذه هو أن المرآة وصورة الواقع المنعكس فيها تحكم الطريقة التي نرى بها هذه الأشياء، وهي تقدم لنا عبر السرد بعد ما تتشكل في صورة أقرب أو أبعد مما تبدو على حقيقتها في الواقع... إن الصورة المرآوية تختلف عن الصورة الواقعية، ليس فقط لأنها تقرب الأشياء أو تبعدها عن مسافاتها ومواقعها الحقيقية، وإنما أيضاً لأنها ترسم صورة أخرى للقرين المشابه والمختلف. فهي تشوش على الشخصية الواقعية، وتصور وجوداً آخر معرضاً للشك، و محاطاً بالريبة والتساؤلات"[٢].

ولا شك في أن من يكثر التطلع في المرآة يتطلع في الوقت نفسه للقبض على صورته الحقيقية وذاته القابعة في مكان ما وراء هذه الصورة، إنه كراوي المعمري وهو ينظر إلى قرينه من شباك الطائرة فيراه معلقاً بملابسه الزرقاء على جناح الطائرة في قصته (لماذا ؟... لأن...)، يقول المعمري: "لا أحب الركاب.. كلهم مشغولون بقراءة الصحف وسماع الأغاني، والتفكير فيمن يستقبلهم في المطار من دون أن ينتبهوا أن رجلاً معلقاً بين السماء والأرض.. رجلاً يشبهني.. نعم، أرى في عينيه الغيمة المسافرة نفسها التي أراها حينما أنظر في المرآة.. أقرأ في وجهه الانكسار الحزين الذي يغلف وجهي.. ألمح في شفتيه الترنيمة المبحوحة نفسها الخارجة من عصفور شنقت حنجرته، هل قلت: إنه يشبهني ؟.. إذاً لا بد أنه مثلي يمتلك موهبة قراءة تعابير الشفاه.. سأسأله إذن بحركة شفتي من دون صوت يزعج، حضرة المضيفة: يا أيها الرجل المعلق ما حكايتك"[٣].

هذا هو السؤال الجوهري الذي يوجهه راوي المعمري بأشكال مختلفة في هذه القصة وفي سواها إلى نفسه عبر هذا الوسيط الذي يشبهه "ولكنه ما يفتأ يتخذ ضروباً لا حصر لها لوجوه الخداع والتخفي... وما يطرحه ليس بالضرورة سؤالاً فلسفياً عميقاً طالما كان يصدر عن الدهشة الأصلية التي يشعر بها الطفل وهو يرى صورته، ويتحسس ذاته في المرآة للمرة الأولى، أو ذلك البدوي الذي رأى

٢- المصدر نفسه، ص٤.

١- خضيّر ضياء، المتن السردي في مرآة المعمري، ص١٧.

٢- المعمري سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، ص٢٧.

نفسه للمرة الأولى في بركة ماء صاف، فصاح موجهاً الخطاب إلى شبيهه المقابل: أنت أنا، فمن أنا ؟، ولكن جواب السؤال يبقى على بساطته الهدف المتباعد والنقطة المتلاشية القريبة من المستحيل، وما لا يمكن التعبير عنه في السرد بمعناه الواقعي والخيالي"[١].

إن المعمري يسعى إلى أسطرة الواقع وتقديم عالم غرائبي يتقابل فيه الحلم والواقع، المعقول واللامعقول، أو بتعبير آخر "قراءة الواقع عبر الأسطورة، أو محاولة قراءة الأسطورة بلغة الواقع"[٢].

وتتوضح الرؤيا من خلال السؤال الذي يقدمه الراوي في نهاية الرحلة على موظف المطار: "من فضلك... هل رأيت رجلاً يرتدي قميصاً أزرق، ويشبهني؟"[٣].

إن هذا التساؤل يضيء الحدث في هذه القصة، وربما يطرح أسئلة شتى تقودنا إلى أن راوي المعمري يعاني من الاغتراب والتشيؤ، ومن ثم نراه يكسب بطله صفات خارقة في محاولة منه لبعث إنسان قادر على مواجهة القدر المحتوم الذي يواجهه، ومن ثم تشكيل حالة توازن بين الإنسان وكل سلطة قامعة.

إن (المعمري) ما يزال يتابع طريقه في التجريب والتحديث القصصي من خلال مواكبة التجارب القصصية العربية والعالمية، وليس من شك في أن تجربته القصصية تعد أفضل بكثير مما سبقها، فهو في سعي دائم للقبض على جمر الإبداع، وقد تأتى له ذلك من فهم دقيق لعناصر الفن القصصي، فجاءت أعماله محققة انسجاماً متميزاً بين الشكل والمضمون.

الخاتمة

وبعد، فإن القصة القصيرة العمانية التي عبرت دور التكوين إلى مرحلة التأصيل والإبداع، وطرقت خلال عبورها مختلف الموضوعات، وقدمت شتى التحولات، غير أنها ما تزال تدور في فلك التقليد، على الرغم من الجهود الحثيثة التي يبذلها بعض القصاصين العمانيين لوضع أعمالهم على عتبة الحداثة.

وقد خلص البحث إلى النتائج الآتية

- تفتقر التجربة القصصية العمانية إلى اتجاهات فنية واضحة المعالم.
- طغيان النزعة الرومانسية على مراحل كتابة القصة كافة.

٣- خضيّر ضياء، المتن السردي في مرآة المعمري، ص٢٧.

١- أبو عوف ناصر، سليمان المعمري صانع الأساطير، ص٧.

٢- المعمري سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، ص٢٨.

- إن كتّاب القصة القصيرة يعطون الأولوية لرصد البيئة العمانية، وتصوير كثير من التفاصيل عن الواقع العماني المعاصر.

- استطاع الكتّاب أن يجعلوا من الجنس القصصي المرآة التي تعكس قضايا المجتمع العماني بعد أن كان الشعر هو المكان المفضل لذلك.

غير أن إصرار الكتّاب في عمان على مواصلة التجريب والتحديث يدفعني إلى القول: إن القصة القصيرة في عمان ستجد أمامها في المستقبل الآفاق العريضة، كي تنطلق أكثر في مجالاتها الرحبة الفسيحة.

المصادر والمراجع

١. آل توبة، سالم، المطر قبل الشتاء، مطبعة عمان، مسقط، ١٩٩٤م.
٢. بحار، أحمد بلال، سور المنايا، المطابع العالمية، مسقط، ١٩٨١م.
٣. بحار، أحمد بلال، وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، روي، ١٩٨٣م.
٤. بحار، أحمد بلال، لا يا غريب، المطابع العالمية، روي، ١٩٨٧م.
٥. الخصيبي، محمود، قلب للبيع، مطابع العقيدة، روي، ١٩٨٣م.
٦. الرحبي، سيف، ديوان الجبل الأخضر، دمشق، ١٩٨٣م.
٧. الطائي، عبد الله، المغلغل، مطابع العقيدة، مسقط، ١٩٩٤م.
٨. القرمطي، محمد، ساعة الرحيل الملتهبة، مطبعة الألوان الحديثة، مسقط، ١٩٨٨م.
٩. الكلباني، عبد الله، صراع مع الأمواج، المطابع العالمية، روي، ١٩٨٧م.
١٠. المعمري، سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، المطابع العالمية، مسقط، ٢٠٠٧م.
١١. المنذري، يحيى بن سلام، نافذتان لذلك البحر، المطابع العالمية، روي، ١٩٩٣م.
١٢. المنذري، يحيى بن سلام، رماد اللوحة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٩م.
١٣. اليحيائي، محمد بن خلفان، خرزة المشي، دار شرفات للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٤. اليحيائي، محمد بن خلفان، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٨م.
١٥. ابن ذريل، عدنان، أدب القصة في سورية، دمشق، ١٩٦٦م.
١٦. سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤م.

١٧. الشاروني، يوسف، في الأدب العماني الحديث، وزارة الثقافة والتـــراث، ســـلطنة عمـــان، ١٩٩٠م.

١٨. الشقصي، محمد صالح، فن التحرير العربي، دار شفرات للنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٩. اليافي، نعيم، التطور الفني لشكل القصة القصيرة، اتحاد كتاب العرب، ١٩٨٢م.

٢٠. خضيّر، ضياء، المتن السردي في مرآة المعمري، مجلة الخليج الثقافي، الإمارات، العدد الرابـــع، ٢٠٠٩م.

٢١. الرحبي، سيف، حوار مع الكاتب، مجلة العقيدة، ١٧ تشرين الأول ١٩٨٧م.

٢٢. الرحبي، سيف، حوار مع الكاتب، مجلة المنتدى (دبي)، تموز، ١٩٨٨م.

٢٣. عثمان، اعتدال، التجربة القصصية العمانية، فعاليات المنتدى الأدبي، مسقط، ١٩٩١م.

٢٤. هيكل، سمير، القصة القصيرة في سلطنة عمان في عصر النهضة، ندوة الأدب العماني، جامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٠م.

٢٥. يقطين، سعيد، الواقع والمتخيل في التجربة القصصية العمانية، النادي الثقافي، تشرين الثـــاني، ١٩٩٦م.

٢٦. أبو عوف، ناصر، سليمان المعمري – صانع الأساطير، ملحق شرفات عمان، ١٧ حزيـــران ٢٠٠٧م.

٢٧. خليف، عبد الستار، قراءة في مجموعة سور المنايا، جريدة الوطن العمانية، ١٧ تشربن الأول ١٩٨٣م.

٢٨. الفيومي، إبراهيم، الترعة المثالية في مجموعة علي الكلباني، صراع مع الأمواج، جريدة عمان، ١٩ أيار ١٩٨٣م.

تأملات في الفكر النقدي عند "نازك الملائكة"

الدكتور فاروق إبراهيم مغربي*

الملخص

يحاول هذا البحث الوقوف عند تحليل المتن النقدي للشاعرة "نازك الملائكة"، بعد أن انتشرت ظاهرة الشعر الحر، أو التفعيلة، وذلك عبر الوقوف عند المؤثرات التي كوّنت فكرها النقدي، محاولا بعد ذلك تحليل فهمها للقصيدة الحديثة. إن "نازك" شعرت بعقدة الذنب تجاه الشعر الحديث، بعدما رأت الكثير من التفاهات الشعرية تطفو على السطح، وهذه الغثاثات كانت كفيلة، من وجهة نظرها، بإفساد الذوق العام لهذا الجيل المطالب بالتمسك بثوابته الدينية، والتراثية، والقومية. ولكن رؤيتها لم تكن صافية، ولا عميقة، في جانب كبير منها؛ ذلك أنها لم تر إيجابيات هذه الظاهرة، بل رأت السلبيات، التي وضعتها بدورها تحت المجهر، وصارت تنظر إلى "الحداثيين" نظرة فيها توجّس، واتهام بخيانة الدين والوطن واللغة ولا سيما على صفحات مجلة الآداب اللبنانية. أما الشعر الحديث، فقد بدأت بتكبيله، ووضع العراقيل أمامه، وأخذت تتنبّأ بأفول شمسه.

كلمات مفتاحية: الشعر الحديث، الحداثة، نازك الملائكة.

المقدمة

كي تكون ناقدا جيدا يجب أن تمتلك في داخلك نصف شاعر، ولكي تكون شاعرا جيدا يجب أن تمتلك في داخلك نصف ناقد ... هذه المقولة التي أؤمن بها جعلتني أقوم برصد الآراء النقدية للشاعرة "نازك الملائكة"، للوقوف على حقيقة رؤيتها لمفهوم الحداثة التي أسهمت بشكل ما في التأسيس له. والحقيقة أنه إلى الآن لم تعط الأهمية الكافية للآراء النقدية التي بثّها بعض الشعراء في كتب نقدية، وهي، كما نرى، ذات أهمية كبيرة لأنها تبلور وجهات نظرهم، وتمثل الرديف الجيد الذي يقف وراء إبداعهم. وأحب أن أشير إلى أن مفهوم "الحداثة"، في هذا البحث، لا يعني أكثر من قبول الشكل الجديد الوافد من الشعر.

أهمية البحث وأهدافه

(علينا أن نغيّر مسار الشعر)... هذا هو النداء الذي كان يجول بخاطر جميع الشعراء في تلك المرحلة، ولكن الرؤية لم تكن صافية، ولا عميقة. هكذا كانت الإرهاصات الأولى لحركة الحداثة

---

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ٩٠/٢/٢٠ تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢٥

العربية؛ لقد سادت الحداثة الغربية العالم في النصف الأول من القرن العشرين، "وكانت تلك حركة رفضت تراث الماضي، وتلمّستها الحماسة البكر للتقدم، وسعت نحو تجديد العالم... وكانت برفضها للتقليد ثقافة الابتكار والتغيير.[١] أما في أدبنا العربي فكانت ثمة "طوطميات" تقف سدا منيعا في وجه أية حركة تبغي التغيير، ولكن الثابت أن مثل تلك الأزمة قانون "من قوانين التحول... ومن ثم يمكن الاكتفاء بإرجاع الأزمة إلى الجدلية الباطنية للتحول والتبدل"[٢]، وعلى ما يذهب الدكتور محمد بنيس "الكل متورط في الحداثة، معها أو ضدها، يختارها كبديل لموروث الشرق، أو جدار حديدي يترك الشرق يتيما لا شرق له، ولا غرب"[٣]. ولا أجد ضيرا في استباق الأمور وأقول: إن هذه الحركة انتصرت، وما الخلاف الذي دار حول ريادة الشعر، إلا دليل انتصار هذه الحركة، وإلا فإن كل واحد من الرواد كان سيتهرب من وصمة العار التي ألحقها بالأدب، وهذا لم يحصل إطلاقاً. إن هذا البحث يعوّل على استنباط "الآلية" التي أسهمت في تكوين "جنين" الحداثة، التي أحدثت "خلخلة" في البنيان الثابت للأدب العربي منذ نشوئه. وهو بهذا يحاول أن يضع الانطلاقة الجيدة لمهاد نقدي مؤسس يمكن له أن يجتهد ويفرض الطريق لرؤية نقدية ترقى بالأدب العربي درجات على طريق العالمية.

منهج البحث

أخذ البحث منهج التحليل الفني لجميع الآراء المتخذة كمادة خام للشاعرة نازك الملائكة، وهذه الطريقة تسمح بالوصف والاستنتاج الناتج عن تقصي آراء الشاعرة، والنقاد الذين تناولوها بالنقد، في آن معا. كما يترك مجالا لا بأس به للاجتهاد. وأخيرا: إن هذا المنهج يتناسب مع شرائح القراء على اختلاف ثقافاتهم، وميولهم.

يقتصر التراث النقدي للشاعرة "نازك الملائكة" على ثلاثة كتب[٤]، تشكل وثيقة تطبيقية تكشف لنا طبيعة فكرها النقدي، وسجلاً يظهر تطور هذا الفكر. كتابها الصومعة والشرفة الحمراء يمثل الجانب التطبيقي في النقد، أما كتاباها الآخران فهما مجموعة من الدراسات أُلّفت في أوقات متباعدة، ثم جمعت

١- أزمة الثقافة الغربية المعاصرة بين الحداثة وما بعد الحداثة، ريتشارد غورت، ص ١٢٢.

٢- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص ١٣٩.

٣- المصدر نفسه، ص ١٣١.

٤- هي على التوالي: ١. قضايا الشعر المعاصر، صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦٢، وتلتها خمس طبعات آخرها ١٩٨١، عن دار العلم للملايين، وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث. ٢. محاضرات في شعر علي محمود طه، صدر عن معهد الدراسات العربية العالمية في القاهرة، عام ١٩٦٥. وقد صدرت الطبعة التالية بعنوان: الصومعة والشرفة الحمراء عن دار العلم للملايين. ٣. التجزيئية في المجتمع العربي وقد صدر عن دار العالم ١٩٧٤.

بين دفتي كتاب، وسيكون كتاب "قضايا الشعر المعاصر"، المصدر الذي سنعتمده في هذه الدراسة لعدة أسباب منها: أن الكتاب يمثل موقف الشاعرة "نازك الملائكة" من الظاهرة الشعرية الحديثة، وهو الكتاب الأول من نوعه –عربيا- على صعيد "قوننة" الشعر الحديث، وآراؤها في هذا الكتاب طبّقت عملياً في كتاب الصومعة ... إضافة إلى أهمية الكتاب الكبيرة، إذ إنه قد أحدث ضجّة على الساحة النقدية، لم تنته آثارها إلى يومنا هذا. إن هذا الكتاب يشتمل على منحيين رئيسين، الأول: وضع قانون للشعر الجديد، أما الثاني فهو وصف الطبيعة الفنية لهذه الظاهرة الشعرية، وهناك أمر نود الإشارة إليه وهو أن القارئ يشعر بأن نازك الملائكة تتكلم على الشعر الحديث في كتابها وكأنها صاحبته الشرعية، وحق التصرف به مقتصر عليها وحدها، كونها الرائدة التي خرجت إلينا، بحسب تعبيرها، بأول قصيدة حرة.[١]

أفضل وصف يمكن أن يطلق على رحلة نازك الملائكة النقدية هو أنها تمثل حلقة دائرية، ذلك أنها ما لبثت أن شعرت "بعقدة الذنب" تجاه ما حصل للشعر الجديد من تطور لم تحسب له حسابا؛ فبدأت بالانكفاء والتراجع عن بعض ما أسست له، وشنّت بعض المقالات الهجومية على الأنصار المغالين، مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بـ "الارتداد، أو الخيانة" لهذه الحركة، وفي الحقيقة، يمكننا أن نلتمس العذر في رجعتها هذه لأن موجة عارمة من التفاهات الشعرية ما لبثت أن خرجت في ذلك الوقت تحت راية الشعر الحر.

الشعر الجديد والحداثة القديمة

تحصر نازك الملائكة نشوء الشعر الحر بخمس قضايا شغلت الفرد العربي، وحملته على البحث عن هذه الصيغة الجديدة، هذه القضايا هي:[٢]

١- النزوع إلى الواقع.

٢- الحنين إلى الاستقلال.

١- هي قصيدة "الكوليرا" التي نشرتها في مجلة العروبة اللبنانية في ك١/ ١٩٤٧م، وتقول الشاعرة إنها كتبت القصيدة في ٢٧ ت١/ ١٩٤٧م... وحول هذا الموضوع نسج الكثير من الجدل الحاد. ولكن الدراسات النقدية الجادة أثبتت أن بذور الشعر الجديد كانت أقدم من هذا التاريخ بزمن كبير. بل إن المجتمع كان مهيئا لتقبل هذا النوع من الشعر، ولو لم تخرج الملائكة، أو السياب بما خرجا به، لأتى غيرهما . انظر: نازك الملائكة / كتاب تذكاري، مقال الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد، الصفحة ٧٧٥ خاصة.

سنرى لاحقا أن أعضاء تجمع "شعر" وعلى رأسهم يوسف الخال قد قاموا بإلقاء الكثير من هذه الاتهامات تجاهها.

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٥٦-٦٣.

٣- النفور من النموذج.

٤- الهرب من التناظر.

٥- إيثار المضمون.

والواقع أننا نستطيع تسجيل عدد من المآخذ، حول مسوغات نشوء الشعر الجديد؛ فلو كانت هذه المسوغات عامة لنشأت على يد أكثر من شاعر واحد في آن واحد، وليس الآن، بل منذ أقدم العصور، لأن هذه الأمور موجودة منذ أن وجد الإنسان. إن كل إنسان يمر بفترات نزوع على الواقع، وفي فترات أخرى يميل إلى نقيض هذا الشعور، وهذا شيء أساسي في تكوين إنسانيته، وفي ضوء هذا، فإن مسوّغات نشوء الشعر الجديد كانت تترجم حالة الشاعرة وحدها.

وقد رأت الشاعرة أن الوزن الجديد يحرر الشاعر من "طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاصيل الستة الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده، عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء."[١]

ولكن هذا الموقف -الحداثي في ذلك الوقت- لم يلبث أن قيّد بعدد من القوانين الصارمة، ولعل أهمها أنها حددت البحور التي يمكن أن ينظم عليها بثمانية، ومجزوئين ومن البحور الثمانية ستة بحور صافية، ذات تفعلية واحدة تتكرر عددا من المرات في كل شطر هي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، الخبب. أما البحران الممزوجان اللذان يخضعان لشرط تكرار إحدى التفعيلات فهما البحر السريع والوافر، ومن ثم تنتقل لتضع بين أيدي الشعراء، مجزوء الوافر ومجزوء البسيط الذي يدعى بمخلّع البسيط[٢].

إن نظرة بسيطة تبين لنا أن الناحية العروضية أساسية جدا عند نازك الملائكة، مما حدا بالدكتور هاشم ياغي للقول: "ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن كتاب قضايا الشعر المعاصر كتاب في موسيقا الشعر"[٣] فنازك لا تفتأ كل فترة تذكرنا بالخليل وعروضه :"غير أننا نلح ... على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء"[٤]. وفي موضع آخر: "إن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس

١- نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ١٧.

٢- تفعيلات هذا البحر: مستفعلن فاعلن فعولن.

٣- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩.

٤- نازك الملائكةن **قضايا الشعر المعاصر**، ص٦٩.

العروض القديم -الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي- لهي قصيدة ركيكة الموسيقا مختلة الوزن"[١]. أو قولها: "والواقع أنّ الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك وللنظم قواعده وأسسه"[٢].

إن المغالاة واضحة في هذه القضية من دون شك، ولكن حسبنا أن نقول إن حركة الشعر الجديد لم تكتمل أسسها، وقوانينها، حتى يومنا هذا، و لذلك فإن من الطبيعي وجود بعض العثرات إلا أن هناك أمورا لا يمكن لنا أن نتغافل عنها؛ فمنذ أن انتشر الشعر الجديد، بدأت نازك بمحاربته واستنباط العيوب له.[٣]وعلى الرغم من أن الملائكة هي التي جعلت الشعر الحر بعشرة بحور، إلا أنها لم تتوان عن جعل هذا الأمر عيبا من عيوب الشعر الجديد، وزادت بأن جعلت اعتماد الشعر على تفعيلة واحدة يخلق رتابة مملة، خاصة عندما يعمد الشاعر إلى إطالة قصيدته.. وهو لهذا لا يصلح للملاحم. وبعد كل هذا تلجأ إلى إبعاد الشعراء عن هذا النوع من الشعر عندما تقول: "ولا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة في حياتي"[٤]

إن نازك الملائكة تعيش في كتابها وهم الكلام على الشعر المعاصر، لأن نكوصية رؤيتها الشعرية شكّلت "حاجزا لاعتماد المغامرة وتدمير المعيار، كسلطة قضائية"[٥]، فقد أوصلتنا إلى نتيجة مخيبة للآمال فعلا، حيث إن مؤدى القول إن الشعر الحر يجب ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان "لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها، ... إن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال العشر سنين الماضية"[٦]. بل إنها تجزم بأن تيار الشعر هذا سيتوقف في يوم غير بعيد[٧]. ومما هو واضح من السياق أن هذا الانفعال مردّه إلى ما تناهى إلى سمعها من أشعار هزيلة لم تستطع قبولها.

لم تكتف نازك بما رصدته للشعر الحر من نواقص، بل إنها أضافت ثلاث ظواهر عامة رأتها مضللة للشعراء، هي:[٨]

١- المصدر نفسه، ص ٩٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٣.

٣- المصدر نفسه، ص ٤٨.

٤- نازك الملائكة، ديوان شجرة القمر، ص١٦.

٥- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص ١٤٦.

٦- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٨ -٤٩.

٧- نازك الملائكة، ديوان شجرة القمر، ص ٤١ -٤٤.

٨- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٤١ -٤٤.

آ- الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، "والحق أنها حرية خطرة... فما يكاد الشاعر-يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايق، ولا عددا معينا للتفعيلات يقف في سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو في نشوة هذه الحرية ينسى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد...".

ب- الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة، ... وفي ظلّها يكتب الشاعر أحيانا كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه.

ج- "التدفق... وينشأ عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة..." وينتج عن التدفق ظاهرتان تعدان من عيوب الشعر الحر، وهما:

١- " تجنح العبارة... إلى أن تكون طويلة طولا فادحا".

٢- "تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد".

مما تقدم كله، يظهر جليا ارتداد نازك الملائكة، على الرغم من أننا نقرّها فيما رأته مضللا للشعر الحديث، ولكن ليس بالشكل الذي ارتأته، فالمزايا التي ذكرت، سلاح ذو حدين، ويمكن للشاعر أن ينخدع ببريقها، وتقوده بدلا من أن يقودها، ولكن هذا الكلام نوجهه إلى هواة الشعر، وحتى هؤلاء يستطيعون أن يسلموا من الوقوع في شرك هذه العيوب فيما لو وضعوا القاعدة النقدية التي قدّمتها نازك الملائكة نصب عيونهم. وهنا يأخذ النقد الوجه الحقيقي له، وهو تقديم الاقتراحات الجمالية التي تجعل الشعر أكثر جمالا، وفاعلية.

قامت نازك الملائكة بمحاولات عديدة لبيان أن الشعر الحديث ضارب في جذوره الزمان القديم، ولكنها وقعت بمآزق ما كان عليها أن تقع بها، وبخاصة أنها شاعرة تمتلك ذائقة فنية جميلة، وحسا نقديا متميزا؛ فقد أتت في مقدمة كتابها بقول الشاعر محمود درويش:[١]

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل
وكل لقاء وداع
وما بيننا غير هذا اللقاء
وما بيننا غير هذا الوداع.

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٧.

وهي لكي ترضي المتزمتين من أنصار الشعر القديم جمعت المقطع السابق ضمن بيتين من المتقارب، بعد أن نزعت كلمة "وداع" الأولى، فصار المقطع الشعري على الشكل الآتي:

وفوق سطوح الزوابع كـــل كلام جميـــل وكل لقـــاء
و ما بيننا غيـــر هذا اللقاء وما بيننا غير هذا الوداع

وللأسف فإن الكلمة التي حذفتها من النص ما كان يجب نزعها، فالمعنى الأول لمقطع درويش أكثر إفادة وألما، وتعبيرا. إنه يريد من القارئ أن يعرف شيئا عن معاناته، ولنتخيل أن شعوره عند اللقاء، هو شعور الوداع؛ فأية معاناة، وأي عدم استقرار يعيشه الشاعر؟ وحتى لو أن المعنى لا يتغير، فإن التعامـــل مع النصوص الحديثة التي يفترض أنها تشكل متنا واحدا تجمعه الوحدتان العضوية والموضوعية، لا ينبغي أن تكون هكذا، سواء أرضي بذلك أنصار الشعر القديم، أم لم يرضوا؟.

تناولت الملائكة أيضا فن البند العراقي، وأخذت تتكئ عليه لتلتمس شرعية الشعر الحر، ولتثبت أن فن البند العراقي في تشكيلاته العروضية ضرب من الشعر الحر، ونقلت عن كتـــاب البنـــد في الأدب العربي لعبد الكريم الدجيلي، نصا منسوبا لابن دريد، رواه الباقلاني في إعجازه، وآخر للمعـــري أورده ابن خلّكان في وفياته. إن الاستشهاد بمثل تلك النصوص القديمة تشكل رغبة جـــادة وعارمـــة عنـــد الشاعرة كي تصنع جذورا قديمة لحركة الشعر الحر، إلا أن أمثال هذه النصوص لا تكتسب الشـــرعية التي تخولها لأن تكون مقياسا يقاس عليه؛ فنظائرها قليلة، بل نادرة.

ثمة تناقض كبير بين ذوق الملائكة الشعري، وإيمانها العميق بالحرية، وبـــين نزوعهـــا إلى التقـــنين الصارم، ووضع القيود الفنية في وجه هذا الشعر؛ ففي الفصل الثاني من الباب الثاني عالجت المشـــاكل الفرعية في الشعر الحر، وهي: الوتد المجموع[١]، الزحاف[٢]، التدوير[٣]، التشكيلات الخماسية[٤]، فاعـــل في حشو الخبب[٥]. فعلى سبيل المثال نرى أنها حذرت من استعمال التشكيلات الخماسية، وقد استعملتها، مما حدا بها إلى القول: "الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين:جانب في ذهني يرفض تشكيلة خماســـية رفضـــا كاملا. وجانب فني سمعي يتقبلها ولا يرى فيها ضيرا، أو لنقل: إن الناقدة فيّ ترفض، والشاعرة تقبل"[٦].

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٨ -١٢.
٢- المصدر نفسه، ص١٠٠.
٣- المصدر نفسه، ص١٠٩.
٤- المصدر نفسه، ص١٢٣.
٥- المصدر نفسه، ص١٣٢.
٦- المصدر نفسه، ص١٢٧.

وواضح من سياق كلامها أن الرفض الكامل للتشكيلة الخماسية، ليس ناتجا عن علّة حقيقية، أو عيب فاضح، وإنما هو من قبيل الاجتهاد الذي قد يوافق عليه بعض النقاد، وقد يخالفها فيه بعضهم الآخر. ونحن نحترم اعترافها بالوقوع بهذا التناقض، والاعتراف بتغييرها لفكرة و اعتناق أفكار جديدة، إنها تراجعت عن فكرتها بشكل جعلها تعدل رأيها في طبعتها السادسة للكتاب، عندما قالت: "إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن ولكن من الممكن أن تدخل تلطيفا يسمح بجمع تفعيلات معينة دون غيرها، والواقع أنني في عام ١٩٧٥ قد جعلت القانون صارما شاملا دون أن أستثني منه حالة، وها أنا ذا أعود الآن وألطفه، وأرقرق فيه ليونة لا بدّ منها، يمليها عليّ طول ممارستي للشعر نظما وقراءة"[١].

لو تجاوزنا مسألة التشكيلات الخماسية، وتجانس التفعيلات لرأيناها تأتي ب-فاعلن في حشو الخبب، وهذا ما نهت عنه بشدّة، إلا أنها تتنصل من هذا العيب أيضا بقولها: "وقد ألفت أن أنظم الشعر بوحي من السليقة، لا جريا على مقياس عروضي، تحملني خلال عملية النظم موجة من الصور والمشاعر والمعاني والأنغام دون أن أستذكر العروض والتفعيلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني. ومن ثم فإن (فاعل) قد تسرّبت إلى تفعيلاتي "الخببية" وأنا غافلة، وحين انتهيت من القصيدة ، كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعي بحيث لم أتنبه إلى ما فيه من خروج على تفعيلة الخبب".[٢]

يستطيع المدقق أن يدرك أن التناقض لم يكن بين الموقف الشعري والموقف النقدي فقط، بل تعداه إلى آرائها النقدية، فبينما رأيناها تعيب على الشعر الحر ظاهرة التدفق والانثيال، نراها هنا تسوّغ وقوعها بهذا المترلق، من خلال وقوعها بعيب إدخال "فاعل" في حشو الخبب. وفي الأحوال جميعها نحن لا نأتي بهذه المثالب لنحط من قدر الشاعرة، أو نتحدّث عن عيوبها، فكثيرون جدا من النقاد قد غيروا رأيا اعتنقوه مسبقا، ولكننا نأخذ عليها الحدّة التي عالجت بها أمور الشعر الجديد، والتسرّع في وضع القوانين، وما من شك في أن الجدل النقدي الذي دار حول كتاب الشاعرة، قد أثبت خطأ أغلب القضايا التي أثبتتها، ومع ذلك فإنها لم تتراجع عما تبنته، وظلّت متمسكة بآرائها، وكان الدرس أبلغ لو تراجعت، وبيّنت أن حركة الشعر الحر يجب ألا يتعجل النقاد في تأطيرها و"وقوننتها"، إذ إن المفاهيم الفنية الحديثة تحتاج إلى وقت كاف حتى تثبت وجودها. ومن ثم يأتي التنظير كمرحلة لاحقة استنتاجية.

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣.

٢- المصدر نفسه، ص ١٣٤.

المؤثرات التي كوّنت فكر "نازك الملائكة"

تأرجحت الشاعرة بين التراثية والحداثة، وقد اختلفت طبيعة هذا التأرجح باختلاف مراحل حياتها؛ ففي بداية الطريق، كان سلطان الثقافة الأوربية أقوى، ولكن -كما رأينا- سرعان ما ضعفت هذه الغلبة، وهيمنت بالتالي سطوة الفكر التراثي عليها منذ أوائل الستينيات كردة فعل على تجمّع "شعر"، وأعتقد جازما، أنها رأت في قصيدة النثر، بل في كل أنواع الشعر التي خرجت في تلك الحقبة، شيئا ما كان يمكن أن يوجد لولاها، وبالتالي، كانت مسؤولية التصدي للخلل الناتج، ومسؤولية التوجيه، بل التعليم، تقع عليها وحدها. والذي نلاحظه في كتابها "قضايا الشعر" أنها تأثرت بثلاثة اتجاهات نقدية أجنبية، هي[١]:

أ- اتجاه النقد الطبيعي.

ب- اتجاه النقد الرومانتي.

ج- اتجاه النقد الفني.

الاتجاه الأول ئظهر من خلال تصنيفها على طريقة "سانت بيف" -مؤسس هذا الاتجاه- لطائفة معينة من الشعراء في فصيلة تجمع في حياتها وفنّها بين الانفعال والشعر والموت المبكر ... فربطت بين الشابي والهمشري وبروك وكيتس،[٢] ربطا نفسيا وعاطفيا وفنيا.

تأثرها بالمذهب الرومانتي ظهر جلبا من خلال إيثارها للنزعات الفردية ورفضها لدعوى الالتزام في الشعر، وربطها الوثيق بين الشعر والموت. فهي عندما تتحدث عن الدعوة إلى اجتماعية الشعر تقول إن هذه الدعوة في عنفها "تشبه تيارا جارفا يريد أن يكتسح القيم كلها".[٣] وهذه الدعوة، كما تراها، تميل إلى تجريد الشعر من العواطف الإنسانية؛ ذلك أن سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه "المشاعر الذاتية والهرب من الواقع والانعزالية، ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعا شعريا".[٤] أو تقول: "لكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها (الدعوة إلى اجتماعية الشعر) ينبغي له أولا أن يتخلّص من إنسانيته"[٥]

١- نازك الملائكة، كتاب تذكاري، بحث الدكتور إبراهيم محمد، ص ٧٨٨ وما بعدها.

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٣٠٤ -٣١٣.

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٩٥.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٩٨.

٥- المصدر نفسه، ص ٣٠٠.

وردت الإشارة إلى مبادئ النقد الفني في أثناء حديثها عن القصيدة، إذ ترفض أن يكون لموضوع القصيدة أية أهمية ، لأنه أتفه العناصر من وجهة نظر الفن...[١]

أما موروثها النقدي العربي فقد تجلّى في الكتاب كله، وبخاصة أن ميزان النقد العروضي واللغوي شكل عندها ملمحين رئيسين من ملامح النقد؛ فهي ترفض "أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو، واللغة لمجرد أن قافية تضايقه، أو تفعيلة تضغط عليه، (وحتى الضرورات الشعرية ترفض استعمالها إذ تقول متابعة: "وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه حرية لغوية لا يملكها الناثر".[٢] إضافة إلى ما سبق، فإن نازك الملائكة تنظر نظرة تقليدية للغة بوصفها تراثا تواضع القدماء عليه، يظهر هذا جليا في مقالها: "الناقد العربي والمسؤولية اللغوية"وفيه تهاجم الشعراء المحدثين الذين يحاولون أن يغيروا في قواعد اللغة كما اتفق: "إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام، ودليل احترامها لتاريخها، وثقتها بأنها أمة أصيلة، وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون في وسع شاعر أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة."[٣] ثم إنها تستبعد أن يبدع الشاعر الموهوب أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره[٤] ولكنها لا تلبث أن تقع بما يشبه التناقض مع القول السابق عندما تقرر أن هذا الأديب "إذا خرق قاعدة، أو أضاف لونا إلى لفظه، أو صنع تعبيرا جديدا، أحسسنا أنه أحسن صنعا، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق، قاعدة ذهبية".[٥]

إن قارئ الكلام السابق لا يستطيع أن يوفق بين وضعه تعبيرا جديدا، علما أنه متهم سلفا بأنه سيكون واحدا من اثنين: إما جاهل لا قدرة له على التمييز، وإما عارف مغرض يكيد للأمة العربية وقوميتها.[٦] ولا يفهم من سوق المقبوسات السابقة أننا نخالف الشاعرة فيما ذهبت إليه، ولكن الأمر أنها تسرّعت في التنظير وعممت كلامها على الجميع، وهذا هو الموضع الذي نخالفها به، كلامها في غالبيته يجب أن يكون موجّها إلى مبتدئي الشعر، ثمة شعراء جعلوا من اللغة هما من همومهم، وأخذوا يشتغلون عليها، إن مثل هؤلاء لا يمكن أن نغفل إبداعهم، وأن ننعتهم بالجهل أو الخيانة، لأن أي انزياح إبداعي

١- المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٣٢.

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٩.

٤- المصدر نفسه، ص٣٢٢.

٥- نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ١٠.

٦- تطرّقت الشاعرة لهذه الفكرة في غير موضع. قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٢٧.

خالفوا فيه القاعدة المعروفة إنما هو إبداع له دلالاته، التي يجب أن تستوقف الناقد محاولا الوصـــول إلى مرامي الأديب، وهنا يصير كلام الشاعرة بأن ما يخرقه هذا الأديب هو قاعدة ذهبية ابتكرها، منسجما مع ما نذهب إليه.

رفضت نازك استعمال العامية،[١] لأنها ساذجة، منفّرة، تشخّص العواطف البدائية، ولا تقوم علـــى الترابط الذي تقوم عليه الفصحى، وكانت من أكثر اللائمين لجبران نتيجة استعماله لكلمة "تحمم" بدلا من "استحم" في قصيدة "سكن الليل"، والواقع أن رفضها مقبول ولكن ليس بهذه الصورة التي تتـــهجم فيها على متكلمي العامية، وكأنها تتهمهم بالسذاجة وبدائية العواطف؛ ثم إن هناك فرقا بـــين المجـــيء بقصيدة عامية بشكل كامل، وبين تضمين بعض الكلمات العامية التي قد يرى الشـــاعر أنهـــا تعطـــي القصيدة بعدا محببا ويشحنها بقوة إيحائية خلابة. إذن من المفترض ألا يكون الرفض قطعيا، صحيح أن اللغة العربية الفصحى هي لغة الفكر المثقف، وفيها من الاتساع والتعقيد ما يجعلـــها ملائمـــة لكـــل الحالات الشعورية التي قد يمر بها الإنسان، ولكن حكمنا يجب أن يكون مستلهما من الـــنص، ولـــيس حكما قبليا متشنّجا. إننا من خلال نظرة عامة لنقدها اللغوي نستشف أنها ترتكز في نقدها على مثـــل جمالية وفلسفية وقومية في آن؛ نلمح هذا جليا من خلال تعرّضها لظاهرة إدخال (ال) على الفعل،[٢] إذ تبدأ من الجمالية وتتساءل عن المكسب الذي يحققه الشاعر من إدخال (ال) على الفعل فالأسماء مجـــردة من الحركة والزمن، ومثلها كذلك الصفات، أما الأفعال فإنها ترتبط بالزمن والحركة والعاطفة، فالفعل أشرف ما في اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات، ثم نراها تنتقل إلى الناحية الفلسفية في التحليل لفهم البنية الحية في اللغة، فتورد المقطع الآتي للشاعر نذير عظمة:

أقفاصه الترن في الهياكل
الأروقة المعاول
الترن في الشوارع الغوائل
والأكهف المنازل
التود أن تحبس بي الحياة والتجددا.[٣]

١- توسعت في هذه القضية ضمن مقالها عن "الشاعر واللغة". مجلة الأديب، العدد العاشر١٩٧١. تجب الإشارة إلى أن رفضها نتج كرد حاسم على ما دعا إليه جماعة "شعر"، ولكن المأخذ عليها هنا جاء من مصادرها المطلقة لهذا الأمر.

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٢٧ -٢٣٢.

٣- القصيدة نشرت في مجلة شعر، العدد الثالث، ١٩٥٧.

وتتابع فيه الأفعال المقترنة بـــ(ال)، ثم تسجل ما ينطوي عليه التعبير من صلابة، وافتقـــاد لليونـــة والعذوبة، وتظهر أن أمثال هذه الأمور "تزعج السمع وتصبح رتيبة"، لتصل أخيرا إلى أن العبث باللغة، والدعوة له، إنما هو ناتج عن قوى متربصة تنطوي على الشر وسوء النية، ويهمها أن تهدم العروبة على أي وجه يتاح. وفي القضية اللغوية تختتم كلامها بدعوة النقاد العرب بتحرير أنفسهم من أفكار النقـــاد الأوربيين، والعودة إلى نصوص الشعر العربي، وبخاصة أن "نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوربي، قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوربي، وجاءت الإساءة الثانية من الدعوة إلى قصيدة النثر كما يسموها."[١]

إن ما مرّ معنا يؤكد ما ذهبنا إليه في البداية، وهو أن الملائكة جعلت من نفسها وصية علـــى الشعر الحديث، وها هو ذا الخيط بدأ ينفلت من يدها، ولا بدّ من إعادة الإمساك بـــه. لقـــد حـــدد الدكتور مصطفى حسين فلسفتها اللغوية في الشعر بشكل دقيق، وأظهر أن هذه الفلسفة ترتكز على ما يلي:[٢]

١- إن الشاعر أوثق اتصالا باللغة، لأن كلامه موزون مقفى، فذهن الشاعر مفتاح لأسرار اللغة.

٢- اللغة ليست أداة بل منبع.

٣- احترام الشاعر للغة مطلب أساسي في تعامله مع الكلمة، وهذا يقتضي منه إحساســا مرهفـــا باللغة، والتزاما بأقيستها، لأن قوانين اللغة وأقيستها هي سر جمالها.

٤- ينبغي ارتكاز الشعر على التعبير أولا، ثم يأتي المضمون في المحل الثاني.

٥- ترفض نازك اللفظ العامي في الشعر، كما ترفض الألفاظ القاموسية الغريبة.

في ضوء ما تقدم كله نرى أن نازك قد بلورت نظرتها في النقد، وخرجت بمزالق عامة يقـــع فيهـــا النقاد، هي:

آ- يدخل النقاد هذا الميدان دون نظريات تقودهم، ولا مذاهب توجههم.

ب- يعتني الناقد العربي بسير الفنانين، متأثرا بالنظريات السيكولوجية، في حين يجـــب أن يبقـــى اهتمامه منصبا على القصيدة.

ج- عناية النقاد بأفكار القصيدة، واعتبارها أساسا لتقويمها، حيث إن لكل منا معتقـــده الخـــاص الذي يؤمن به.

١- قضايا الشعر المعاصر، ص١٥٨ .

٢- نازك الملائكة، كتاب تذكاري، ص٨٧٦ -٨٧٧.

د- "النقد التجزيئي" من أبرز مزالق النقد وأشدها تدميرا، للأعمال الفنية، وتعني به ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولا تفصيليا يقف عند المظاهر الخارجية، ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلا فنيا مكتملا. يمكننا أن نضيف إلى هذا، سلبية الأحكام التقويمية التي تكتفي بتبرئة العمل من الأخطاء، دون التدليل على مظاهر الجمال فيه، وسلبية استخلاص النظريات من النص على شكل تسلية نقدية.[١]

هذه المزالق العامة معروفة وليست جديدة، أو غائبة عن ذهن النقاد في ذلك الوقت، وهي أحكام عامة تحتاج إلى تخصيص وتقديم أدلة عملية على الواقعين بها، وهذا ما لم تفعله الناقدة أما قضية النقد التجزيئي فما نظنه أن الشاعرة لم تعبر عن فكرتها بشكل جيد؛ إن مهمة النقد الوقوف عند فنيات العمل الأدبي، ولكن هذا لا يتعارض مع فكرة النقد التجزيئي، ولا يمكن لناقد أن يصل إلى الهيكل الفني الكامل من دون لمس الجزئيات التي كونت مجمل العمل الأدبي، هذا من جانب، ومن جانب آخر من حق كل ناقد أن يغلّب المحور الذي يريد، ومن ثم يشتغل عليه، وهذا سر جمال الأدب، وخلوده، فما من ناقد يستطيع أن يجزم بأنه أتى على عمل أدبي بشكل كامل وأغلق القول فيه.

مفهوم القصيدة / الحداثية / عند نازك الملائكة

تتألف القصيدة عند نازك من:[٢]

١- الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.

٢- الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.

٣- التفاصيل: وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل من صور وتشابيه واستعارات...

٤- الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل.

الموضوع: أتفه عناصر القصيدة عند الملائكة، كما مرّ معنا، وهو "أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء".[٣] ونحن نوافق على هذا الرأي، ولكن من المعروف أنه يتعارض مع أنصار مدرسة الواقعية الاشتراكية الذين يعوّلون على الموضوع بشكل أكبر. و ما نراه أن الموضوع الجيد لا يعطي قصيدة جيدة؛ إن أهمية الموضوع تنبع من اختيار الشاعر له كموضوع لقصيدته، ولكنها وصلت

١- درست الشاعرة بعض القضايا النقدية مثل الوتد المجموع، الزحاف، التدوير...(قضايا الشعر المعاصر، ص٩٧-١٢٣)

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٤.

٣- المصدر نفسه، ص٢٣٤.

إلى درجة المغالاة في "تهميش" الموضوع، وهذه المغالاة كانت السلاح الذي تواجه به نازك الدعوة إلى اجتماعية الأدب.

الهيكل: إن نازك استعملت مصطلح الهيكل بدلا من مصطلح الشكل، وهي من أنصار الشكل دون تحفّظ، وهذا شيء نوافقها عليه. إن الهيكل الجيد يجب أن يمتلك أربع صفات هي:

-التماسك: أي "أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة"[١].

-الصلابة: "أن يكون هيكل القصيدة عاما متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري".[٢]

-الكفاءة: أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا، دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعده على الفهم.[٣] وهذا يعني أن اللغة عنصر أساسي في كفاءة الهيكل.

-التعادل: هو "حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل".[٤] وتبيّن أن للهيكل ثلاثة أصناف هي الهيكل المسطح، والهرمي والذهني،[٥] وهي أمور شخصية قد يخالفها فيها أي ناقد.

إن مفهوم القصيدة عند نازك يصدر عن رؤية شخصية مغلقة، وهذه الرؤية يمكن الأخذ بها من قبل بعض النقاد، كما يمكن عدم الأخذ بها، والإرث النقدي الذي تركته هو جهد شخصي لم يكتب له النجاح والصيرورة، أما من حيث الشروط الأربعة التي هي عماد الهيكل الجيد فيمكن أن نأخذ عليها أكثر من مأخذ؛ فليس شرطا، ولا قاعدة ذهبية أن يأتينا الشاعر بقصيدة تتناسب فيها القيم العاطفية والفكرية، وليس لزاما على الشاعر أن يأتينا بقصيدة لا يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعده على الفهم، إن قضية "إفهام القارئ" ستظل قضية إشكالية، وقد تتناقض القصيدة الجيدة مع إفهام عدد كبير من الناس، والحل الوحيد لهذه الإشكالية هو: لندع الشاعر يعطينا إبداعه دون أي حجر أو تدخل في نسجه، والنقد يقوم بالإضاءة، وسنجد أن القارئ سيرقى بمستواه رويدا رويدا.إن الكفاءة بمفهوم نازك الملائكة تقوقع الشاعر وقصيدته، وتجعل من القصيدة تشع باتجاه معجمي ثابت، لا نريده لقصيدتنا

١- المصدر نفسه، ص٢٣٦.

٢- المصدر نفسه، ص٢٣٦.

٣- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٧.

٤- المصدر نفسه، ص٢٣٨.

٥- المصدر نفسه، ص٢٤١ -٢٦٢.

الحديثة التي نأمل منها التوثب، والخيال وتعدد الصور، والمعاني. إن للنص الشعري الحديث مستويات متعددة، والقارئ مشارك في العملية الإبداعية، يشارك الشاعر انفعالاته؛ بوساطة إسقاط انفعاله هو، فتغدو القصيدة عالما رحبا، ورؤيا شمولية، وهنا، ومن هذا المنظور، تفترق القصيدة الحديثة عن مثيلتها القديمة، وبذلك نكون قد حفظنا للشعر الحديث شعريته، وشكله الفني، وتقنياته الجمالية الحديثة، التي أثبتت جدواها.

الاستنتاجات والتوصيات

في الختام، وبعض أن استعرضنا آراء الشاعرة نازك الملائكة، في المجالات التي تتعلّق بالشعر كافة، نقول: إننا لا نوافق على ما أرادته الشاعرة نازك الملائكة للشعر الحديث؛ فقد كانت محاولتها متعجلة في التقنين، وكانت أشبه بسلسلة قيود جديدة توضع للشعر، بل إن الشاعرة ضيّقت باب الشعر، فبعد أن كان ينظم على ستة عشر بحرا، صار ينظم على ثمانية، ولقد عاب كثير من النقاد على نازك تناقضها مع نفسها عندما حرّمت على الشعراء المجيء بخمس تفعيلات، بينما كانت تأتي بهذا العدد في شعرها، ويستشهد الدكتور كمال خير بك[١] بالشطر:

لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب.[٢]

إذ إن فيه خمس تفعيلات من وزن فاعلن، وكنا ألمحنا أن الإدانة يجب ألا تكون من هذه النقطة الشكلية البسيطة، بل من حب الشاعرة الكبير في أن تعود بالقصيدة العربية إلى أسر العبودية. ومغالاتها الكبيرة في تركيزها على الناحية العروضية، مما حدا بصاحب مجلة "شعر" يوسف الخال بالقول عندما يتعرض لكتاب الشاعرة "قضايا الشعر المعاصر: "... إننا نرفض رفضا باتا ما قررته المؤلفة بأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم -الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي- لهي قصيدة ركيكة الموسيقا، مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة الفطرة العربية السليمة ... ولو لم تعرف العروض."[٣]

والنتيجة التي نود إثباتها هنا بعد هذا العرض لكتابها قضايا الشعر العربي، بغية الوقوف عند الفكر النقدي لهذه الرائدة، هي أنها لم تر في الحداثة إلا تطويرا ضيّقا لما كان سائدا، وهذا التطوير يجب أن يكون في حدود التفعيلات العروضية، وفضلها كان من خلال فتح باب الجدل على

١- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٤ -٢٧٥.

٢- البيت من قصيدة الأفعوان، الديوان، ج٢، ص٥٣.

٣- مجلة شعر، العدد ٢٣، خريف ١٩٦٢، ص١٤٤.

مصراعيه، من خلال ما كتبته من نقد، ولا ننسى أن لهذا الجدل أكبر الأثر في دفـــع الشـــعر العـــربي الحديث، والحركة النقدية حول الشعر الحديث، خطوات إلى الأمام، وما كانت كذلك لولا تجاوز هذه الحركة كل ما أثبتته من آراء في كتابها، لأن كتابها غدا، على حدّ تعبير الدكتور غالي شكري، قريبـــا من اللحن الجنائزي الذي يصوغ النهاية المؤسفة التي دعاها بالسلفية الجديدة.[١]

المصادر والمراجع

١. بنيس، محمد، حداثة السؤال، بيروت: دار التنوير، ط١، ١٩٨٥.
٢. خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيروت: المشرق للطباعة، ط١، ١٩٨٢.
٣. شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٦٨.
٤. مجموعة من المؤلفين، نازك الملائكة، كتاب تذكاري، الكويت: شركة الربيعان، ط١، ١٩٨٥.
٥. الملائكة، نازك، الأعمال الكاملة، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٩
٦. الملائكة، نازك، التجزيئية في المجتمع العربي، دار العالم، ١٩٧٤.
٧. الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء، بيروت: دارالعلم للملايين، ط٢، ١٩٧٩.
٨. الملائكة، نازك، ديوان شجرة القمر، بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٦٨.
٩. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٦، ١٩٨١.
١٠. مجلة الأدب، بيروت: دار الآداب، ع١٠، ١٩٧١.
١١. مجلة الثقافة العالمية، الكويت، ع٣٣.
١٢. مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع٢٣، ١٩٦٢.
١٣. مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع٣، ١٩٥٧.

١- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص٥٣.

مظاهر الإبداع في مدائح أبي تمام

الدكتورمحمد موسوي بفرويي*
الدكتور شاكر العامري**

الملخّص

قد كان أبو تمام من أبرز الشعراء المادحين، حيث أبدى وأعاد في المدح وسلك فيه طريقاً يختلف عمّا كان يسلكه الجاهليون والإسلاميون. نشأ أبو تمام في دمشق يعمل عند حائك ثم انتقل إلى حمص حيث نظم قصائده الأولى ووصل إلى المعتصم وصار شاعره الخاص، وقد كان قبل ذلك مطروداً محروماً من قبل الخلفاء الذين كانوا قبل المعتصم. يمتاز أبو تمّام بما في مدحه من منطق و اتساع أفكار وحكم وأمثال سائرة مبثوثة في تضاعيف أبياته، وبما فيه من عصبية عربية تحمله على الإسراف في ذكر مناقب العرب وتزيين الحياة البدوية ومساكن الأعراب وقبائلهم.

فقد استطاع أبو تمام أن يحوّل قصائده التي مدح بها المعتصم واصفاً شجاعته وشجاعة جنوده، استطاع أن يحوّلها إلى ملاحم نابضة بالحياة والحركة لما بثّ في جماداتها من روح الحياة فجعلها متحرّكة ناطقة. وكما كان يبالغ في مدحه كان يبالغ في وصفه كذلك، فقد كان وصّافاً ماهراً، بل رسّاماً مصوّراً يعتني بلوحاته أيّما اعتناء وهو لا ينسى في رسمه للطبيعة ممدوحه رابطاً بينه وبين الطبيعة ليمنّ في نهاية المطاف على ممدوحه، بشكل غير مباشر طبعاً، أنّه مدحه بأفضل ما يكون من الأشعار وليتخذ من ذلك ذريعة ليمدح شعره ويُعلي من شأنه أكثر من إعلاء شأن الممدوح.

كلمات مفتاحية: أبو تمام، المدح، المعتصم، البديع.

المقدمة

نظم الشعراء في العصر العباسي في الموضوعات القديمة من المدح وغيره كما في الأعصر الماضية ولكنهم لاءموا موضوعاتهم مع حياتهم الجديدة المتحضّرة. وقد صوّروا، في المدح، أنواعاً من الصور الحيّة الناطقة للصفات التي استخدموها في شعرهم كالكرم والسماحة والعلم والحزم والمروءة وشرف النفس وعلوّ الهمّة والشجاعة وجسّموها في الممدوحين تجسيماً قويّاً. وبذلك ظلّت المدحة تبثّ، في الأمة، التربية الخلقية مع الصفات الفاضلة والمكارم النفسية. وفي مدائحهم، نجد أيضاً الأحداث

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.
** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ٨٩/١١/١٢ تاريخ القبول: ٩٠/٣/٢١

السياسية التي وقعت في عصورهم من االفتن والثوراث والحروب الداخلية والخارجية على شكل وثائق تاريخية مهمّة. ونجدهم، مع ذلك، يجنحون، في مدائحهم، إلى الأساليب القديمة، محاولين بذلك أن يُظهروا في أشعارهم الاستحكام والمتانة الشعرية التي وجدت في تلك الأساليب. وقد كان أبو تمام أبرز أولئك الشعراء، حيث أبدى وأعاد في المدح وسلك فيه طريقاً يختلف عمّا كان يسلكه الجاهليون والإسلاميون.

هو حبيب بن أوس الطائي صليبة[١]. ولد بقرية يقال لها جاسم سنة١٨٠هـ (٧٩٦م)[٢]. وكان أبوه رومياً مسيحياً اعتنق الاسلام وانتسب إلى قبيلة طيء ولهذا لُقّب بالطائي، وبعض يرفع نسبه إلى طيء ويزعم أنّ والده نصرانيّ من أهل جاسم يقال له تدوس العطار فلما أسلم غيّر اسمه فصار أوساً[٣]. وقال بعض العلماء: خرج من قبيلة طيء، ثلاثة، كلّ واحد منهم مجيد في بابه: حاتم الطائي في جوده و داود بن نصير الطائي في زهده و أبو تمّام، حبيب بن أوس، في شعره[٤].

نشأ أبو تمام في دمشق يعمل عند حائك ثم انتقل إلى حمص حيث نظم قصائده الأولى وحيث صادف الشاعر ديك الجن[٥] وأخذ عنه بعض أساليبه. أخذ الشعر يتدفّق على لسان أبي تمّام، وبعد مدة وصل إلى المعتصم وصار شاعره الخاص، وقد كان قبل ذلك مطروداً محروماً من قبل الخلفاء الذين كانوا قبل المعتصم. وكان أبو تمام يشارك المعتصم في حروبه ليصف ميادين الحرب. وآنذاك ألّف ديوان الحماسة الذي هو عبارة عن مختارات جمعها من أشعار العرب العَرْباء ورتبه على عشرة أبواب أهمّها: الحماسة، المراثي، الأدب، النسيب، الهجاء، الصفات، المُلَح، مذمّة النساء.

توفي أبو تمّام بالموصل سنةَ إحدى و ثلاثين ومائتين وقيل إنه توفّي في ذي القعدة وقيل في جمادى الأولى سنة ثمان وعشرين وقيل تسع وعشرين ومائتين وقيل في المحرم سنة اثنتين وثلاثين ومائتين[٦].

١- الصليبة: الخالص النسب (المعجم الوسيط، مادة صلب).

٢- أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام.

٣- بطرس البستاني، أدباء العرب.

٤- ابن خلكان، معجم الأدباء، ج٢، ص١٤.

٥- ديك الجن، هو عبد السلام بن رغبان، اشتهر بلقبه ديك الجن. ولد سنة١٦١ للهجرة في مدينة حمص، وهو من شعراء الدولة العباسية وكان يتشيع تشيعاً حسناً وله مراث في الحسين رضي الله عنه و قد ضاع أكثر شعره و لم يبق منه إلاّ القليل (انظر في ترجمة ديك الجن وأخباره: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣٤، ص ١٨٤).

٦- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٢، ص١٧.

أهمية البحث والهدف منه

لاشكّ أنّ الكشف عن مميزات النصوص الشعرية وخصائصها، بشكل عام، يحتلّ جانباً مهمّاً من الدراسات الأدبية. وما يهدف هذا البحث إلى تحقيقه لا يخرج عن تلك الدئرة، بل يحتلّ المركز منها، إذ إنّ الأفذاذ في الأدب العربي الذين كانوا قدوة غيرهم من الأدباء ليسوا بالكثيرين. وإنّ الابتكارات والإبداعات التي نراها في مدح أبي تمّام هي مما يميّز شعره من شعر من عاصره ولذلك نرى من جاء بعده يحذون حذوه في مدائحه.

منهج البحث

المنهج الذي اتبعه البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، حيث يتمّ استقراء النصوص الأدبية وتحليلها وصولاً إلى استخراج ما يصبّ في هدف البحث منها، كما تتمّ الاستعانة بالنصوص شواهد على صحّة الاستنتاج والاستخلاص.

أبو تمّام في مدحه

يمتاز أبو تمّام بما في مدحه من منطق و اتساع أفكار وحكم وأمثال سائرة مبثوثة في تضاعيف أبياته، وبما فيه من عصبية عربية تحمله على الإسراف في ذكر مناقب العرب وتزيين الحياة البدوية ومساكن الأعراب وقبائلهم وشعرائهم.

قال أبوالفتح بن الأثير في كتابه المثل السائر يصف الثلاثة: (أبا تمّام والبحتري والمتنبي): «وهؤلاء الثلاثة هم لات الشعر و عُزّاه و مناته الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين وفصاحة القدماء وجمعت بين الأمثال السائرة وكلمة الحكماء. أمّا أبو تمّام فربّ معانٍ و صيقل ألباب وأذهان وقد شهد له بكلّ معنى مبتكر لم يمش فيه على أثر فهو غير مدافع عن مقام الإغراب الذي يبرز فيه على الأضراب....»[١].

الملحمة في مدائح أبي تمام

كان أبو تمام في شعره يتشدّد في اختيار الألفاظ وكان حريصاً على الروابط بينها وما يمكن أن تخلقه من الصور الشعرية الجميلة المعبّرة. ومن ذلك أشعاره التي يصف فيها حروب المعتصم بصور رائعة متحرّكة أمام عيون القراء لشعره فكأنّهم أمام فلم سينمائيّ أو مشاهد حيّة ناطقة. يقول من قصيدة يمدح فيها المعتصم: [الطويل]

غدا المُلكُ معمورَ الحرَا والمنازلِ　　مُنوّرَ وَحْفِ الروضِ عذبَ المناهلِ

١- ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، ج١، ص٧٢.

بمعتــصمٍ بـــاللهِ أصبـــحَ ملـــجاً ومعتـــصَماً حـــرزاً لكـــلّ مُوائـــلِ

... إلى أن يقول:

تـــراهُ إلى الـــهيجاءِ أوّلَ راكبٍ وتحتَ صبيرِ الموت أوّلَ نازلِ

وقد ظُلِّلَتْ عقبانُ أعلامه ضحىً بعقبانِ طيرٍ في الدماءِ نـــواهلِ[١]

فإنّنا نرى هنا لون الملحمة، حيث يقول إنّ المعتصم هو مأوى لكلّ من اتّجه إليه، لأنه مقدام في الحروب وهو لا يخاف من الموت في هذه الميادين المخيفة ويصف جنوده بالعقبان الكاسرة في الشجاعة وسرعه القتل وإنّ طيور السماء تظلّلهم وتطير فوق رؤوسهم طمعاً في ما ستطعمه من لحوم الأعداء وجثث قتلاهم التي سيتركوها في أرض المعركة مجبورين لانشغالهم عنها بالهروب. وفي القصيدة المذكورة كثير من هذه الموضوعات التي استطاع الشاعر وصفها بشكل جيد مصوّراً وقائع النزال مبالغاً في أوصافه وصوره المرسومة، فترى الموت قد خيّم على ساحة المعركة وألقى بجرانه وكلكله فيها فإذا هو سحابة بيضاء تظلّل أعداء المعتصم فقط وليخرج منها جنوده كأنّهم الطيور الكواسر التي تنقضّ على فرائسها من الجوّ وليتحوّل مدحه إلى ملحمة عسكرية رائعة. وقد أشار أبو تمام في هذه القطعة إلى صفة مهمة من صفات القائد هي كونه أول من يدخل ميدان الحرب، فهو لا يقف جانباً يدفع جنوده إلى الحمام، بل يقدمهم في جميع مواقف القتال ويصبر على أهوال النزال. ونجد هذا الموضوع في هذه الأبيات أيضاً: [الطويل]

أُلاك بنو الأحساب لـــولا فعالـــهم درجن فلـــم يـــوجد لمكـــرمة عَقْـــبُ

لهم يومَ ذي قارٍ مضى وهو مفرد وحيدٌ من الأشباه لـــيس لـــه صحْـــبُ

بـــه علِمتْ صُهب الأعاجـــم أنـــه بـــه أَعربتْ عن ذات أنفسها الـــعُرْبُ

هو المَشهد الفصل الذي ما نجا به لكسرى بن كسرى لا سنامٌ و لا صُلْبُ[١]

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج٢، ص٤٠- ٤١. وقوله الحرا والمنازل، الحرا: الحمى والناحية. قال في لسان العرب، مادة (حري): "والحَراة: الساحةُ والعَقْوَةُ والناحيةُ، وكذلك الحَرَا، مقصور. يقال: اذْهَبْ فلا أَرَيَنَّكَ بِحَرايَ وحَرَاتِي. ويقال: لا تَطُرْ حَرَانا أَي لا تَقْرَبْ ما حولنا". والنَّوْر الزهر الأبيض واحدته نَوْرَة (ج) أنوار، ومنوّر اسم مفعول من تفعيل، أي ظهر زهره. والوحف من النبات والشعر والجناح الواحف، والواحف هو ما غزر وأثبت أصوله واسود ومن الجناح الكثير الريش. وقوله: مُوائل اسم فاعل مزيد من وأل أو وئل بمعنى اللاجئ. قال في لسان العرب: "المَوْئل المَنْجَى وهو المَلْجأُ، والعرب تقول: إنه لَيُوائل إِلى موضعه يريدون يذهب إِلى موضعه وحرزه". وقوله: صبير الموت يعني سحابته وظلّه. قال في اللسان:"والصَّبِيرُ: السحاب الأَبيض الذي يصبرُ بعضه فوق بعض درجاً".

يتحدّث أبو تمام في هذه الأبيات عن العرب ويبالغ في مدحهم فيصفهم بأنّهم ذوو أمجاد وشرف ثابت في آبائهم ولهم أفعال شريفة لولا انتشارها لما كان هناك ذكر لمكرمة، ثمّ يرسم الشاعر صورة ملحمية وصف فيها يوم ذي قار المشهور الذي انتصر فيه خالد بن يزيد الشيباني في الحرب التي قادها ضد الفرس، وهو مضى ولن يتكرر ويعتبر ذلك اليوم هو الذي يبيّن أحسن بيان حقيقة العرب وقوّهم، وهو اليوم الفاصل والقاطع الذي لم يُبقِ لكسرى لاعدّة ولا عديداً.وقوله:(صهب الأعاجم) هو من باب إضافة الصفة إلى موصوفها.

المدح والتّنجيم

قال أبو تمّام يمدح المعتصم ويوثّق فتحه مدينة عمورية: [البسيط]

السّيـــفُ أصـــدَقُ إنبـــاءً مِن الكُتُبِ ... في حدّهِ الحدُّ بينَ الـــجدّ واللـــعبِ
بيضُ الصّفائحِ لا سودُ الصحائفِ في ... متونـــهنّ جلاءُ الشـــكِّ والرّيـــبِ
فتحُ الفتوحِ، تعالـــى أن يُـــحيطَ بـــه ... نظمٌ من الشّعرِ أو نثرٌ من الخُطَبِ
يـــا يـــومَ وقعةِ عمّوريـــةَ انصرفتْ ... عنك المُنى حُفّلاً مَعسولة الـــحَلَبِ[٢]

فالكتب التي يذكرها في البيت الأول معتبراً السيف أصدق منها هي كتب المنجّمين الذين لم يصدقوا في ادّعاهم، بينما أثبت الواقع عكسها وانتصر المعتصم في حربه بقوة جنوده وحدّة سيوفهم.

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها، حكاية عن المنجّمين:

وخوّفوا النـــاسَ من دَهياءَ مظلمةٍ ... إذا بدا الكوكبُ الغربيُّ ذو الذنَبِ
وصيّروا الأبْرُجَ العُلـــيا مُرَتَّـــبَةً ... ما كانَ مُنقَلباً منها أو غيرَ مُنقلِبِ
يَقضون بالأمر عنها، وهي غافلةٌ ... ما دارَ في فَلَكٍ، منها، وفي قُطُبِ[١]

١- أبو تمام، ديوان، ج١، ص ١٠٦. "والحَسَبُ: الكَرَمُ. والحَسَبُ: الشَّرَفُ الثابتُ في الآباءِ، وقيل: هو الشَّرَفُ في الفِعْلِ". (اللسان) وقوله: درجن أي مشين. قال في اللسان: "يقال للصبي إذا دَبَّ وأَخذ في الحركة: دَرَجَ. ودَرَج الشيخ والصبي يَدْرُجُ دَرْجاً ودَرَجاناً ودَرِيجاً، فهو دارج: مَشَيا مَشْياً ضعيفاً ودَبَّا". ومضيّ جمع ماضٍ، صفة للسيف المحذوف، أي القاطع. وصُهب جمع الأصهب، وهو الأشقر البشرة. وأعرب عن: عبّر عن وبيّنت وأفصحت عن. وقوله: لا سنام ولا صلب، السنام هو ما فوق ظهر البعير والناقة، وهو هنا كناية عن كل ما يُركب، والصلب هو فقار الظهر، ويقال هو من صلب فلان من ذريته... (ج) أصلب و أصلاب (انظر: المعجم الوسيط).

٢- أبو تمام، ديوان، ج١، ص٣٢. والحُفّل جمع الحافل والحافلة، المجتمع أو المجموع. وقوله: معسولة الحلب، مخلوطة بالعسل، والحلب العاقبة والحاصل والنتيجة وهو كناية عن النتائج الطيبة.

يقول إن أولئك المنجمين قد أخافوا الناس بسبب ظهور مذنّب هالي في تلك السنة التي أراد فيها المعتصم أن يغزو عمورية من أن حادثة عظيمة وكارثة جليلة سوداء سوف تقع لا محالة وهذا المذنّب من علاماتها. وإن أولئك المنجمين يعتقدون أن الأبراج هي التي تتحكم بمصير العالم وتسّيره. وبروج السماء اثنا عشر؛ أربعة منقلبة، وأربعة ثابتة، وأربعة تسمى ذوات الجَسَدين، وهي صور نجوم فيها مدار السيارات. كما أنّ أولئك المنجمين قد جعلوا أنفسهم ناطقين باسم تلك النجوم وهي في الواقع بريئة مما يدّعونه لها من التحكم بمصير العالم والناس، فهي لاوعي لها ولا فهم، وهذا الأمر يصدق على كافة الكواكب، سواء السيارة التي تدور في فلك محدد، أو الثابتة التي لا تتغير درجة رؤيتها من الأرض كالنجم القطبي.

ففي هذه الملحمة يذكر وقعة عمورية وقد أشار فيها أيضا إلى التنجيم الذي كان من علوم عصره وقد قارن بين السلاح وبين كتب المنجمين لأن التنجيم في ذاك العصر من العلوم المترقية التي كان الخلفاء وكثير من كبار الدولة يعتمدونها وبلغ هذا العلم من الرشد حتي ترجمت كثير من الكتب التي كتبت في هذا العصر على يدالمسلمين إلى اللاتينية و في إسبانيا خصوصا و أثّر ذلك في رقيّ و تطوّر العلوم في أروبا المسيحية كثيراً[٢].

إنّ أبا تمام ينادي الأشياء المختلفة ويتكلم معها بخيال معجب شعري، كندائه حرب عمورية، في الأبيات المذكورة أعلاه، حيث يقول: «يا يوم وقعة عمورية...»، فقد اعتبر (يوم الحرب) إنساناً يناديه على سبيل الاستعارة بالكناية. أو يقول إنّ السيف يتكلّم بصدق، فيقول: «السيف أصدق إنباءً من الكتب»، فقد اعتبر (السيف) إنساناً على سبيل الاستعارة بالكناية. وهو يؤمن بتفوّق السيف على الكتب مقارناً بينه وبين علم التنجيم فيهزأ بما يذكره المنجمون من أيام السّعد وأيام النّحس وما يذهب إليه المنجّمون من تقسيم الأبراج إلى ثابتة و منقلبة و تحكّمها في طوالع الناس و الأحداث وهو يعرضها عرضاً طريفاً، إذ تدور في أوعية الطباق والجناس والتصوير وظهرت في هذه القصيدة آثار أخرى مختلفة للثقافات الإسلامية والعربية واليونانية[٣]. وهناك نماذج كثيرة أعرضنا عن ذكرها خوف الإطالة.

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج١، ص١٧. دهياء: الداهية؛ الحادث العظيم . الكوكب الغربي ذو الذنب: هو الكوكب المذنبّ الذي ظهر في السنة التي أراد المعتصم أن يغزو فيها فتشاءم الناس، وهو ما يعرف اليوم باسم مذنبّ هالي. الأبرج: جمع البرج، وهو الفلك الذي هو مسير الكواكب. مرتبة: ترتّب مصير العالم.

٢- تاريخ عرب، ص ٤٨٢.

٣- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٥٩.

المدح وإدخال البديع

توجد في تلك القصيدة أيضا الموضوعات الجمّة التي ترتبط بالبديع لأنه يتعمّد استعمالها كثيراً في أشعاره المدحية و لهذا صار مشهورا بإدخال هذا الفن في الشعر العربي بشكل واسع، حيث يقول مثلاً: «في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب» من قوله الذي مرّ أعلاه، حيث استخدم صنعة الجناس أو التجنيس. ويقول في البيت الثاني: «بيض الصفائح لا سودُ الصحائف»، حيث استخدم صنعة التضاد بين البيض والسود وصنعة الجناس بين الصفائح بمعني السيف العريض والصحائف بمعني القراطيس المكتوبة.

وقال من قصيدة يمدح فيها خالد بن يزيد الشيباني: [الكامل]

وغَدتْ بُطونُ مِنىً مُنىً من سَيْبِهِ وغَدتْ حَرَىً منهُ ظُهورُ حِراءِ[1]

فبين (مِنى ومُنىً) جناس ناقص، حيث الأولى يقصد بها منطقة مِنى المعروفة في مكة والتي هي من شعائر الحج، ويقصد بالثانية جمع مُنية. وبين (حَرَىً وحِراءِ) جناس ناقص كذلك، حيث يقصد بالأولى مسكونة ويقصد بالثانية جبل حِراء بمكة. وقال يمدح عمر بن مالك بن طوق التغلبي، ذاكراً قوم الممدوح: [الكامل]

هم رهطُ مَن أمسى بعيداً رهطُهُ وبنـــو أبي رجلٍ بغيرِ بني أبِ[2]

فقد مدحهم بالكرم والأريحيّة والضيافة وإشراق الوجه والبشر، كلّ ذلك كنايةً وليس تصريحاً، بحيث يُشعرون الغريب أنّه بين قومه وأهله.

وقد استمدّ في مدائحه من قانون الأضداد في وصف الممدوح، حيث نرى هذه الظاهرة واضحة في الأبيات التالية حول الصداقة التي عبّر عنها تعبيراً بديعاً وضمّنها المعاني اللطيفة: [الكامل]

إن يُكدِ مُطرَّفُ الإخاءِ فإنّنَا نَغدو ونَسري في إخاءٍ تالِدِ
أو يَختلفْ ماءُ الوصَالِ فماؤُنا عذبٌ تَحَدّرَ مِن غمامٍ وَاحِدِ
أو يَفتَرِقْ نسَبٌ يؤلِّفْ بينَنَا أدبٌ أقمنَاهُ مُقامَ الوَالِدِ[3]

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج١، ص١٧.

٢- المصدر نفسه، ص٦٥.

٣- أبو تمام، ديوان، شرح إيليا الحاوي، ص١٧٢-١٧٣. وقوله: يُكد يقلّ ببلوغ الغاية. قال في المعجم الوسيط أكدى الحافر بلغ الكدية فلا يمكنه أن يحفر وافتقر بعد غنى والمعدن كدي والعام أجدب وفلاناً عن الشيء رده عنه.

والطريف الطيب النادر و الحديث المستحسن والمستفاد من المال حديثاً ويقابله التليد أو التالد (ج) طرف وطراف. وغدا غدوّاً ذهب غدوة وذهب وانطلق يقال اغد عني وعليه غدوا وغدوا وغدوة بكر ويقال غدا إلى كذا أصبح إليه.

يقول الشاعر لصديقه علي بن الجهم الشاعر المعروف: إن تكن الأخوة الحديثة عقيمة عديمة الثمار فإنّ صداقتنا ليست كهذا الضرب من الصداقة، بل هي أخوّة و صداقة قديمة لا تفسد ولا تزول لأنّها معنا بكرة وأصيلاً، ليلاً ونهاراً. وإن يتغير طعم الوصال ولونه في بعض الأحيان فإنّ ماء وصالنا طيب مستساغ لأنّه نزل من سحابة واحدة. وإذا لم نكن من أصل واحد ولا يجمع بيننا نسب فإنّ الأدب الذي نمتلكه والمقدرة الأدبية التي نتحلّى بها هما الرباط المقدس الذي يجمع بيننا بدل الوالد والنسب والأصل الواحد.

نشاهد في الأبيات المذكورة أعلاه الأضداد بين كلّ مصراعين فنشاهد في البيت الأول "مطرّف الإخاء" بمعنى حديثه و"الإخاء التالد" بمعنى قديمه، و"نغدو ونسري"، أي نذهب غدوةً ونعود ليلاً، وفي البيت الثاني "يختلف ماء الوصال" و"ماؤنا من غمام واحد"، وفي البيت الثالث "يفترق نسب" و"يؤلّف أدب"، و هذه ظاهرة مبتكرة في المدح. وقد استخدم الاستعارة المكنية كثيراً كأسلوب لتجسيم أسماء المعاني ورسم الصور الحيّة الناطقة، وخاصة في كلمة "الإخاء" في شطري البيت الأول وكلمتي "نسب" و"أدب" في البيت الثالث وهاء الضمير في "أقمناه".

مزج المدح بالطبيعة

لقد ربط أبو تمّام ربطاً جيّداً بين شخصية الممدوح والطبيعة بشكل عام، كما في الأبيات التالية التي يمدح فيها عبد الملك الزيات: [البسيط]

ألوَى بصبرِكَ إخلاقُ اللّوَى وهَفَا ... بلُبِّكَ الشوقُ لمـــا أقـــفرَ اللّبَـــبُ
خفّتْ دموعُك في إثرِ الحبيبِ لدُن ... حفّت منَ الكُثُبِ القُضبانُ والكُثُبُ
مِن كُلّ ممكورَةٍ ذابَ النّعيمُ لـــها ... ذَوبَ الـــغَمامِ فمُنهَلٌّ ومنـــسَكِبُ[1]

وسرى الليل سرياً وسراية وسرى مضى وذهب وفي التزيل العزيز (والليل إذا يسر) ويقال سرى الهم والليل وبه قطعه بالسير ويقال سرى بفلان ليلاً جعله يسير فيه. واختلف الشيئان لم يتفقا و لم يتساويا.

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج١، ص١٣١- ١٣٢. وقوله: ألوى بصبرك، يقال: «ألوى بالشيء» إذا ذهب به وأهلكه و «اللِّوى» مستدّق الرّمل و «اللَّبَب» نحو ذلك و ربما قالوا (اللّبب» مقدم الكثيب و قد يعبّرون عن :اللوى واللبب» بمنقطع الرّمل، و ذلك كله متقارب في الحقيقة. وأخلق الثوب و الجلد و غيرهما بلي ... والسائلُ ماءَ وجهه بذله في السؤال. وهفا في المشي هفوا وهفوانا أسرع وخف فيه ... والنفس إلى الشيء حنت واشتاقت أو طربت والقلب خفق. واللبُّ من كل شيء خالصه وخياره ونفسه وحقيقته ولبُّ الجوز واللوز ونحوهما ما في جوفه والعقل (ج) ألباب. وخفّ الشيء خفا و خفة قل ثقله ... وإليه خفا و خفة و خفوفا أسرع و نشط وعن المكان ارتحل مسرعا فهو خف و خفيف. وحفّ الشيء حفا و حفافا استدار حوله و أحدق به و يقال حف الشيء بالشيء و حوله

يقول في البيت الأول: أهلك شدة صبرك الخراب الذي طالعتَهُ، وأثار شوقك وحزنك عند رؤية منازل أرويّة مقفرةً من أهلها. و في البيت الثاني يقول: إنّ دموعك صاحبت الأحبة عند ذهابهم و قد قرن خصورهن بالأغصان وأردافهنّ بالكثبان فالقضبان كنايةعن القدود و الكثيب كناية عن الأرداف.

مدح شعره ثمّ إهداؤه للممدوح

لقد أنشد أبو تمّام أشعاراً مدح فيها كلامه و شعره ثمّ أهداها إلى الممدوح. وقد كانت هذه القضية من أروع إبداعاته التي تتبعها الشعراء الذين كانوا بعده، كالمتنبي، نحو قوله من قصيدة يمدح فيها المعتصم: [الكامل]

فالأرضُ دارٌ أقفَرَت مَا لَم يكُن مِن هـــاشِمٍ رَبٌّ لـــتلكَ الـــدارِ
سُوَرُ القُرانِ الغُرِّ فيـــكم أنزِلَت وَلــكُم تُصَاغُ محاسنُ الأشعَارِ[١]

يقول في الأشعار المذكورة إنّ الأرض كلها كدار خلت من الناس والماء والأشياء الأخرى ما لم يكن فيها سيد من قوم بني هاشم يحكمها، حيث إنّ آيات القرآن الكريم وسوره الشريفة قد نزلت في تلك القبيلة فلهذا تُصاغ لكم أفضل الكلمات وأتمّ المعاني على هيئة مخصوصة في أشعار جميلة حسنة، و مراد الشاعر بالأشعار الحسنة الجميلة (محاسن الأشعار) هي الأشعار التي أنشدها بنفسه. فيكون بذلك قد مدح كلامه، حيث يقول إنّ تلك الأشعار هي من أحسن الأشعار التي جعلتُها خاصة لكم و هذا قول بديع ومبتكر في المدح. وقد استفاد الشاعر من الاستعارة المكنية في قوله (ولكم تُصاغ محاسنُ الأشعار)، حيث شبّه (محاسن الأشعار) بحلية ونفسَهُ بصائغ لتلك الحلية لرسم صورة جميلة بحذف المشبه. وفي (تُصاغ) استعارة تبعية. و(محاسن الأشعار) تركيب إضافيّ من باب إضافة الصفة إلى موصوفها.

وقد تأثربه المتنبي في مدائحه، حيث يقول، مثلاً، في مدح سيف الدولة: [الطويل]

لكَ الحمدُ في الدّر الذي ليَ لفظُهُ فإنّك معطيـــهِ وإنّيَ نـــاظمُ[٢]

و من حوله و يقال أيضا حف الشيء بالشيء. والقضيب الغصن والغصن المقطوع وشريط طويل ممدد من الصلب تسير عليه القطر (محدثة) والسيف القاطع (ج) قضبان (الممكورة) المرأة ذات الساق الغليظة المستديرة الحسناء. والهل المطر هل ويقال اهل الدمع تساقط وانهلت السماء نزل مطرها وانهلت العين تساقط دمعها. وانسكب انصب.

١ - أبوتمام، ديوان، ج١، ص٣٤٢. وقوله:أقفرت خلت. والقران هو القرآن، حذف الهمزة منه تسهيلاً.الغرّ:البيض.

٢ - المتنبي، ديوان، ج٢، ص١٠٢٨.

يريد المتنبي بالدّر شعره و يقول المعاني لك بأفعالك الكريمة و أنظمها بنفسي فاللفظ لي و لهذا أحمدك على هذا. فالمتنبي مدح كلامه بارزا كما في البيت و أهداه إلى ممدوحه سيف الدولة و مدحه أيضا و في مثل هذا يقول ابن الرومي أيضا: [الوافر]

ولا تبنُوا مقـــالَ الإفكِ فيـــهِ فليسَ لَمَا بَنَي اللهُ انهدامُ
مَنحتُك مِن حُلي الشعرِ عقداً غَدا لَك درُّه ولِي النّظامُ[١]

يقول الشاعر في مدح الممدوح: ولاتسعوا للافتراء على شخصيته لأنه من أبنية الله و لهذا لا يكون لها انقضاض فأنت لاتستطيع أن تهدمها. ويقول في البيت الثاني: أنا أعطيتك الشعر الجميل كالزينة وكالحُلي التي تزيّن جيدك وتُحلّي رقبتك على شكل قلادة معجبة، حيث صار لك لؤلؤه الجميل ولي منه الخيط الذي ينتظمه ويقوّمه.

فابن الرومي، حين مدح ممدوحه اعتبر شعره من أحسن الأشعار و وصفه بالحُلي التي يزين بها الممدوح نفسه وهذه الأشعار المدحية كلّها من قبله وهو قوامها وبيده نظمها، ولولاه لما اتظمت ولانفرط عقدها وتناثرت حبّتها. وقد رأينا كيف أنّ الشاعر بعد مدح كلامه وافتخاره به، كيف أهداه إلى ممدوحه، فهذا دليل آخر على تأثّر ابن الرومي بمدائح أبي تمام لأنّ هذا الفن من إبداعاته الطريفة في العصر العباسي.

الملاءمة بين المدح والممدوح

يقول أبو تمّام من قصيدة مدح فيها ابن الزيات، الكاتب المشهور ووزير الدولة العباسية: [الطويل]

لكَ القلمُ الأعلى الذي بشَباتِهِ تُصابُ مِن الأمرِ الكُلَى والمَفاصلُ[٢]

فقد "الكُلَى والمفاصل" كناية عن المَقاتل و المعنى: إنّ لك من البلاغة ما تجهز به على مشكلات الأمور. فهو يقول في البيت: بأن قلمه لشدته وحدّته يقطع الأمور المعقّدة ويفصلها كما أنّ السيوف الماضية تقطع الكلى و المفاصل دون بُطء ، يعني أنّ قلمه قوي لأنه يستطيع أن يكتب على أفضل وجه ويصدر أوامر مهمة و يرسلها إلى سائر كبار الدولة في أرجاء القطر و عليهم أن يطيعوا فرامينه المكتوبة المفروضة والشاعر يلائم بين القلم وشخصية الممدوح لأنّ ابن الزيات كان كاتبا مشهورا في ديوان الحكم إضافة إلى وزارته فبهذه المناسبة استعمل الشاعر كلمات تناسب الكتابة والوزارة و جعل «الكُلَى» و «المفاصل»مثلا لحقائق الأشياء و أصل ذلك أنّ الضارب إذا إصاب المفصل بلغ ما يريد من

١- ابن الرومي، ديوان، شرح أحمدحسن بسج، ج٣، ص٢٨٣- ٢٨٤.
٢- أبو تمّام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج٢، ص٥٧.

المضروب وأنّ الرامي إذا أصاب كلية القنص فقد أثبته ولولا سرّ هذه الأقلام لما انتظم أمر الملك فإذا مدح كاتبا مشهوراً مثل ابن الزيات نوّه بأدبه وبلاغته وقدرته على خلق الألفاظ و المعاني الجيدة.

المبالغة في الوصف

لقد حول أبو تمّام الوصف في المدح إلى ملاحم كبرى جسّم فيها بطولات الممدوحين وتكلّم عن أيامهم وشخّصها بشكل خطابي، نحو: [البسيط]

فتحُ الفتوحِ تعالى أن يُحيطَ بِهِ   نظمٌ منَ الشّعرِ أو نثرٌ منَ الخُطَبِ
فتحٌ تفتّحُ أبوابُ السَماءِ لَه   وَ تَبرزُ الأرضُ في أثوابِهَا القُشُبِ
يا يومَ وقعةِ عمّوريّةَ انصَرَفت   منكَ المُنى حُفَّلاً مَعسُولَةَ الحَلَبِ[١]

ففي فتح الفتوح الذي لم يُرَ فتح مثله «تبرز الأرض» مثل لتعظيم الفتح و مسرّة أهل الإسلام و «تفتّح أبواب السماء» أي بالغيث و الرّحمة ويقول في الأبيات المذكورة بأنّ الأشخاص لا يستطيعون أن يصفوه كما هو لأنّ هذا الفتح، فتح له كلّ ما يشاء وهذا الوصف شبيه بملحمة قصيرة و في «يا يوم....» إتسع في النداء حتى كأنه خاطب يوم وقعة عمورية لجلاله عنده و«حُفّل» هاهنا مستعار للمني و «الحلب» كذلك و لهذا نحن امام يوم كبير الذي شخّصه الشاعر بشكل معجب و يقول إن ما كنّا نتمنّي و نريد حصوله في هذا إليوم من الانتصارقد حصل و عادت الاماني كأنها نياق مكتترة اللبن مزج لبنها بالعسل و قلّما نجد هذه المعاني الطريفة بشكل منظم غير هذا الشاعر.

النتيجه

شاع المدح في العصر العباسي الثاني بسبب عوامل مختلفة، منها: التكسّب وخشية الفقر وطلب المجد والتقرّب إلى الخلفاء و غير ذلك. ولكنّنا يمكننا أن نعتبر أبا تمام شاعراً مبدعاً في هذا الفن من بين الشعراء الكثيرين لما أبدعه من الأمور التالية التي توجد في مدائحه بشكل منسجم. فقد استطاع أبو تمام أن يحوّل قصائده التي مدح بها المعتصم واصفاً شجاعته وشجاعة جنوده، استطاع أن يحوّلها إلى ملاحم نابضة بالحياة والحركة لما بثّ في جماداتها من روح الحياة فجعلها متحرّكة ناطقة. وكما كان يبالغ في مدحه كان يبالغ في وصفه كذلك، فقد كان وصّافاً ماهراً، بل رسّاماً مصوّراً يعتني بلوحاته أيّما اعتناء وهو لا ينسى في رسمه للطبيعة ممدوحه رابطاً بينه وبين الطبيعة ليمنّ في نهاية المطاف على ممدوحه،

١- أبو تمّام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج١، ص٣٥.

بشكل غير مباشر طبعاً، أنّه مدحه بأفضل ما يكون من الأشعار وليتخذ من ذلك ذريعة ليمدح شعره ويُعلي من شأنه أكثر من إعلاء شأن الممدوح.

وفي نهاية المقالة، نرجو أن نكون قد وُفّقنا في تحقيق الهدف المنشود، ولا ندّعي أنّنا قد أتينا على كافّة جوانب الموضوع، فهي كالثلج الطافي على سطح الماء؛ ما خفي منه أكثر بكثير مما ظهر.

المصادر و المراجع

١. الآمدي، الحسن بن بشر. الموازنة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العلمية، د.ت.

٢. ابن خلكان، أبو العباس. معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دارالثقافة، د.ت.

٣. ابن خلكان، أبو العباس. وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دارالثقافة، د.ت.

٤. ابن الرومي، أبو الحسن. ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن تستج، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٤م.

٥. ابن العماد، عبد الحي. شذرات الذهب، بيروت: دارالكتب العلمية، د.ت.

٦. ابن منظور، لسان العرب،

٧. أبو تمّام، حبيب. ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٢م.

٨. أبو تمّام، حبيب. ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٨١م.

٩. الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٩٢م.

١٠. البستاني، بطرس. أدباء العرب، بيروت: دار نظير عبود، د.ت.

١١. حتي، فيليب خليل. تاريخ عرب، ترجمة أبو القاسم پاينده، آگاه، ط٢، ١٣٦٦ هجري شمسي (بالفارسية).

١٢. الحصري،أبوأسحاق. زهرالآداب، شرح:زكي مبارك، بيروت:دارالجيل، ط٤، د.ت.

١٣. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمّام، تقديم وتنظيم راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م.

١٤. الصولي، أبوبكر. أخبار أبي تمام، قدّم له: أحمد أمين، بيروت: مركز الموسوعات العلمية، د.ت.

١٥. ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مصر: دار المعارف، ط٧، د.ت.

١٦. الفاخوري، حنّا. الجامع في تاريخ الأدب العربي، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٨٦م.

١٧. العسكري، أبو هلال. الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٣، ١٩٨٩م.

١٨. المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، شرح عبدالرحمان البرقوقي، دارالفكر، ٢٠٠٢م.

١٩. مجمع اللغة العربية في القاهرة. المعجم الوسيط، الطبعة الخامسة، ١٤١٦ هـ - ١٣٧٤ش، مكتب نشرالثقافة الإسلامية، طهران.

چكيده هاى فارسى

ميراث ديني در شعر سميح القاسم شاعر مقاومت فلسطيني

دكتر محمد خاقاني اصفهاني
دانشيارگروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه اصفهان
مريم جلائي
دانشجوي دكتري گروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه اصفهان

چكيده

الهام پذيري از ميراث انساني از جمله برجسته‌ترين ويژگي‌هاي شعر معاصر عربي است، كه البته در شعر مقاومت فلسطين نمود خاصي يافته، و اگر ادعا كنيم ميراث ديني بر آن سايه افكنده است گزاف نگفته‌ايم. چرا كه اين سامان در وجدان عرب به ويژه فلسطينيان جايگاه ارزنده‌اي دارد. بنابراين اشعار سميح القاسم به عنوان يكي از طلايه‌داران ادبيات مقاومت فلسطين داراي پشتوانه‌اي ديني است و مانند ساير اديبان اين خطّه مستقيم و غير مستقيم از آن بهره گرفته است. از اين رو پژوهش حاضر با روش توصيفي-تحليلي، ميراث ديني را در ديوان اين شاعر بررسي مي‌نمايد، و توانمندي او و ميزان تعاملش با اين ميراث را ارزيابي مي‌كند. نتيجه بحث بيانگر آن است كه به كارگيري ميراث ديني در شعر سمح القاسم داراي ابعاد سياسي و رواني است و از بارزترين ويژگي‌هاي فني شعر او به شمار مي‌آيد.

كليد واژه‌ها: ادبيات معاصر عربي، ادبيات مقاومت فلسطين، سميح القاسم، ميراث ديني.

بررسي مهمترين ضوابط تشخيص قياس درست درنحو

دكترخليفه شوشتري
دانشيارگروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه شهيد بهشتي، تهران

چكيده

قياس نحوي به حدي گسترده است كه تمام موضوعات نحو رادربرمي گيرد. چنانكه كسائي مي‌گويد:

إنَّما النحو قياسٌ يُتبَعْ و به في كلّ أمرٍ يُنتفَعْ

اين شمول بي‌ترديد موجب شده كه تحقيقات نحوي از اهميت روز افزوني برخوردار باشد. البته اميد مي‌رفت علماي متقدم چارچوب درستي براي قياس نحوي و تشخيص دقيق قواعد آن تعريف نمايند و به اجماع نسبي در عمل كردن به اين قواعد و پيروي از آنها دست يابند؛ و علماي متأخر نيز بدون اين كه علم نحو را دچار نقاط ضعف و منفي گردانند در اجرا و بكارگيري صحيح قياس‌ها از آنها الگو بگيرند.

ولي متأسفانه چنين نشد و تاريخ هيچ گونه اجماعي از علماي نحو بر ضوابط تشخيص قياس صحيح سراغ ندارد. و درست به همين جهت است كه علم نحو به كثرت آراي متفاوتي مبتلا گشت كه زائيده قياس‌هاي ناصحيح است. اين مقاله به بررسي مهمترين ضوابط قياس صحيح و رصد آن در منابع اصلي كهن مي‌پردازد و شكي نيست كه عمل به اين قياس‌هاي صحيح نقش اساسي را در جلوگيري از تلاش‌هاي نحوي متكي بر قياس‌هاي ناصحيح بازي مي‌كند و تا حد زيادي از اختلافات نحوي مي‌كاهد. البته اين امر كه يک كارعلمي است اگر تحقق يابد، نحو را از مصيبتي كه مبتلا شده است نجات داده و دريچه جديدي در مقابل ناقدين مي‌گشايد و اصالت و شادابي و نشاط را به علم نحو بر مي‌گرداند. اين كار بزرگ، يكي از راههاي تسهيل علمي نحو و احياي آثار بزرگان است كه فقط از عهده متخصصان علم اصول نحو برمي آيد.

كليدواژه ها: قياس نحوي، اجماع، اختلافات نحوي، ضوابط

اعجاز بياني قرآن كريم از طريق سبک شناسي آشنايي زدايي

دكتر آفرين زارع
استاديار گروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه شيراز
ناديا دادپور
دانشجوي كارشناسي ارشد گروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه شيراز

چكيده

اعجاز قرآن كريم و شمولش بر هر خرد و كلان، موضوعي است كه از ديرباز پژوهشگران را به خود مشغول كرده و باعث شده تا مصممان به منظور زدودن غبار شک و شبهه كه چهره حقيقت را پوشانده، در آن تأمل كنند.

بيشتر پژوهش‌هاي پژوهشگران در زمينه بلاغت يا مباحث تفسيري ست و آنگونه كه بايد به ريشه‌دار كردن اعجاز قرآن كريم در دل‌ها نپرداخته است و در روند نقدي-تحليلي خود، بطور غير مستقيم بر معجزه بودن قرآن مجيد تأكيد كرده.

مكتب‌هاي جديد نقدي مانند: سورئاليسم (فرا واقعيت گرايي)، صورتگرايي روسي، مكتب پراگ و ديگران سهم بزرگي در ظهور بلاغت جديد يا سبک شناسي دارند. از بارزترين سبک‌شناسي‌ها، سبک‌شناسي آشنايي زدايي است كه بر عنصر غافل‌گيري و شكستن درجه صفر معيار تكيه مي‌كند.

اين شكوفايي مكاتب نقدي جديد، عده‌اي را بر آن داشت كه عرب را عقب مانده و وامانده از همراهي علوم جديد بپندارند و گمان كنند كه آثار ادبي به زبان عربي در لاک عقب ماندگي، محو و مهجور شده است.

هدف اين مقاله آن است كه با بررسي توصيفي- تطبيقي نمونه‌هايي از مصحف شريف به واسطه سبک‌شناسي آشنايي زدايي (أسلوبية الانزياح) در سه نوع: جايگزيني، تركيبي و آوايي، بر اعجاز قرآن كريم تأكيد كند.

اهميت اين پژوهش هنگامي آشكار مي‌شود كه فاصله زماني- مكاني فراوان ميان نزول قرآن و ظهور پژوهش‌هاي زباني غرب روشن شود.

دستاورد مهم اين پژوهش اين است كه كلام والاي پروردگار والا، تمام زيبايي‌هاي آشنايي زدايي را در درون خود جاي داده است و سبک‌شناسي آشنايي زدايي به طور پخته و كامل در آن نمايان است.

كليد واژه ها: اعجاز قرآن كريم، سبک شناسي آشنايي زدايي، نقد، تطبيق

شخصيت يهودي درنمايشنامه اشغالگري

دكترحوريه محمد حمو
دانشيارگروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه تشرين سوريه

چكيده

بسياري از نمايشنامه نويسان ميكوشند در نوآوريهاي تكنيكي خود به مسئله اساسي عرب يعني جنگ اعراب و اسرائيل بپردازند. ولي به دليل تفاوت مراحل درگيري هريک از آنها با اسرائيل، نظرشان نسبت به شخصيت يهوديها متفاوت است. برخي از آنها بر پايه اين كه يهود را دشمن مطلق اعراب ميدانند موضع خصمانهاي نسبت به كل آنها ميگيرند. بعضي ديگر نسبت به يهود موضع مثبت و نسبت به صهيونيستها نگاه منفي دارند و معتقدند يهود غير از صهيونيست است. اما اجمالا اكثر نوشتههاي عربي درباره يهود متأثر از ادبيات اروپايي است و شخصيت يهودي را همان طور كه در نمايشنامه «تاجر تفنگ» اثر شكسپير نمايش داده شده به تصويركشيدهاند. شايلوک قهرمان نمايشنامه، يک يهودي است كه در راه رسيدن به مال بدون هيچ گونه عذاب وجدان و احساس گناه دست به هركاري ميزند.

در اين ميان برخي از نمايشنامه نويسان -از جمله سعدالله ونوس- مرحله بحراني درگيري يعني انتفاضه ملت فلسطين در سال ١٩٨٩ را برگزيدهاند كه پس از يأس از مقابله نظامي موجب شد ملت فلسطين به هدف مبارزه در راه آزادي، به طور يكپارچه و دريک صف واحد در برابر دشمن اسرائيلي بايستد. آنها باور دارند كه شاخصهاي جنگ اعراب و اسرائيل مطامع صهيونيست و مقاصد شوم امريكايي اسرائيلي را كه از سوي امپرياليست امريكا حمايت ميشود بر ميانگيزد و معتقدند كه آتش بس و پيمانهاي صلح با صهيونيست يک امر واهي است كه شعلهور شدن دوباره درگيري و جنگها در درون آنها محتمل است.

كليد واژه ها: اشغالگري، نمايشنامه، نمايشنامه نويسان، فلسطين، انتفاضه

نوگرايي و سنت گرايي در داستان كوتاه معاصر عماني

دكتر محمد مروشيه
استاديار گروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه تشرين، سوريه

چكيده

اين مقاله به داستان معاصرعماني از زمان پيدايش و شكل‌گيري تا كاربرد عملي و نوگرايي در حركت داستان‌نويسي عماني مي‌پردازد.

عناصر تكنيكي و فكري قصه و رصد كردن متغيرهايي كه در ميان تجربيات داستاني نويسندگان عماني پيش مي‌آيد نيز در اين بحث مي‌گنجد. ما در اين تحقيق مي‌كوشيم گريزي به فعاليت‌هاي انجام شده در حوزه داستان‌هاي عماني بزنيم تا خواننده با عناصرداستان‌نويسي عماني آشنا گردد.

در اين پژوهش محدود و مقيد به اسلوبي خاص در موضوع داستان‌نويسي نيستيم، بلكه سعي برآن داريم از تمام اسلوب‌هاي پژوهش ادبي و تاريخي در راستاي تحولات حاصله در نهضت داستان‌نويسي عماني در عصر جديد بهره برگيريم.

كليد واژه ها: داستان كوتاه، سنت گرايي، نوگرايي، داستان معاصر، عمان

نگاهي به انديشه انتقادي نازک الملائکه در شعرنو

دکترفاروق ابراهيم مغربي
دانشيارگروه زبان وادبيات عربي، دانشگاه تشرين، سوريه

چکيده

اين مقاله به تحليل متن انتقادي نازک الملائکه پس از رواج شعر حر يا شعر تفعيله و عوامل مؤثر در شکل گيري فکر انتقادي وي و تحليل برداشت او از شعر نو مي‌پردازد.

نازک پس ازملاحظه سطحي گرايي شعر نو که از نظر وي موجب تباهي عام در نسل معتقد به ارزش‌هاي ديني، ملي و ميهني است در برابر شعر نو احساس گناه کرد. اما بخش عمده ديدگاه وي عميق و شفاف نبود. چون نکات مثبت اين پديده را ناديده انگاشت و فقط نکات منفي را زير ذره بين گذاشت. ديدگاه او خصوصا در مجله «آداب اللبنانيين» نسبت به نوگرايان ديدگاه شک و ترديد و اتهام خيانت به دين، وطن و زبان است. او شعر نو را به بند کشيد و در برابر آن مانع تراشي کرد و از زوال آن درآينده خبر داد.

کليدواژه ها: سنت گرايي، نوگرايي، شعر نو، نازک الملائکه

ابتكارات ابوتمام درمدح

دكترمحمد موسوي بفرويي
استاديارگروه زبان وادبيات عربي دانشگاه سمنان
دكتر شاكر عامري
استاديارگروه زبان وادبيات عربي دانشگاه سمنان

چكيده

موضوع مقاله حاضر ابتكارات مدح أبو تمّام در زمان عباسي است. ابتدا از زندگاني ادبي شاعر به طور خلاصه دلائلي استخراج شده كه به طور مفصل و به شكلي منسجم حكايت از نوآوري‌هاي وي در اين فن از ادبيات دارد. آنگاه ابيات مناسب موضوع به عنوان شاهد مثال آورده شد تا بيانگر نوآوري‌هاي شگفت او در اين باب باشد. از آنجا كه نام او در گروه شاعران مبتكر در كتاب‌هاي مشهور تاريخ ادبيات ذكر شده بر خود لازم دانستيم ابعاد و سطح ابتكار وي را بررسي نماييم. در نهايت به اين نتيجه رسيديم كه مي‌توان ابتكارات او را به طور موجز چنين برشمرد:

١- تعمد در آوردن بديع همراه با بسياري از علومي كه در زمان او مي‌بينيم.

٢- تمايل به حماسه (ملحمه) در مدايح، هنگام توصيف جنگ‌ها.

٣- اهداي اشعار مدحي بعد از مدح كلامش به ممدوح.

۴- تجسيم (مجسم ساختن) قهرمانان و شخصيت بخشيدن به اشياء در اشعار حماسي.

۵- اضافه كردن وصف به نسيب با بهرگيري از معاني كهن همراه با نكته‌هاي ظريف خاص خود.

كليد واژه ها: أبو تمّام، مدح، ابتكار، ممدوح، دوره عباسي.

The Reflection of Religious Heritage in the Poetry of Samih-ul-Qasim, the Palestinian Resistance Poet

Mohammad Khaqani Isfahani,
Associate Professor, Isfahan University
Maryam Jalaei,
M.A. Student in Arabic Language and Literature, Isfahan University

Abstract

Being inspired by the human heritage is of the most prominent features of the modern Arabic poetry, which has outstandingly featured in the Palestinian resistance poems. So, it is not an exaggeration if we maintain that this poetry has been deeply affected by the religious heritage of its context, as religion holds a significant place in the consciousness of the Arabs particularly the Palestinians. Therefore, the poems of Samih-ul-Qasim as one of the pioneers of Palestinian resistance literature must be supported and informed by religious ideas either directly or indirectly, like the other literary figures of this land. The present research examines, descriptively and analytically, the religious heritage as reflected in the poetical works of this poet. Also, it evaluates his ability and the extent of the correspondence his work with the religious heritage. It is concluded that the poet has a great ability and skill in connecting the past and the present and taking benefit from human heritage to enrich his work of literature.

Key words: modern Arabic poetry, Palestinian resistance literature, religious heritage, Samih-ul-Qasim

An Inquiry into the most Important Conditions for Sound Syntactic Analogies

Khalifeh Shushtari,
Associate Professor, Shahid Beheshti University

Abstract

Syntactic analogies are so ubiquitous that they permeate all areas of syntax. This ubiquity has added to the increasing significance of syntactic studies. It would have been a positive stride if early syntactic scholars had provided a sound framework for syntactic analogies and their evaluation and had reached a consensus as to how to observe and follow the conditions entailed by them so that later scholars could have followed the set criteria without flouting the syntactic rules. Unfortunately, no such consensus is reported to have been reached. For this reason, syntax suffered from too many views about its rules, which stemmed from faulty analogies. This article deals with the most important conditions and rules for sound analogy and traces analogy in original early texts. There is no doubt that following sound analogies plays a big role in redressing mistakes resulting from faulty analogies and diminishes differences over syntactic rules. If this scholarly program is implemented, syntax is relieved from the swamp it is entangled in and interested scholars will find a paved way for further progress. This great endeavor is one way to facilitate the scientific study of syntax and revive the messages in the works of great scholars, an endeavor which can be undertaken only by people with expertise in syntactic principles.

Key words: conditions, syntactic analogy, syntactic disagreements, syntactic principles

The Miraculous Power of the Quran through Syntactic Disfamiliarization

Afarin Zare,
Associate Professor, Shiraz University
Nadia Dadpour,
M.A student, Shiraz University

Abstract

The miraculous effect of the Quran and its inclusion of the whole range of meanings have long been noted by the researchers who have tried to remove any doubt and reservation over the meanings. Most of these researches have concentrated on the rhetorical aspects of the Quran or investigated different interpretations, ignoring the miraculous nature of the book in their critical analyses. New critical approaches to text, such as Russian Formalism, Surrealism, the Prague School have played a significant role in the rise of the new rhetoric and stylistics. One of the most remarkable techniques is disfamiliarization, through which the overall emphasis is placed on the element of surprise and breaking away from the established criteria. The advances in techniques of interpretations made some critics think that Arabic Literature is bereft of new concepts and Arabic-texts criticism is out of date. The present article aims to put emphasis on the miraculous nature of the holy book by examining examples of Quranic texts in the light three types of disfamiliarization: substitution, integration, and phonetics. The significance of the study would only be revealed when we consider the large distance which lies between the time and place of the revelation of the Quran and those of various critical approaches. The overall conclusion is that the magnificent words of God are filled with disfamiliarization and beautiful literary suggestions.

Key words:comparison, criticism, disfamiliarization, stylistics

The Jewish Character in The Rape

Hourieh Mohammad Hamo,
Assistant Professor at the Faculty of Arts and Humanities

Abstract

Some playwrights have thrown light on the central Arab challenge, the Arab–Israeli conflict. But, they differ in their portrayal of the Jewish character due to their different levels of struggle with Israel. Whereas some of them consider all Jews enemies and take a hostile attitude toward all Jewish people, others take a positive attitude towards the Jews but a negative one toward the Zionists on the ground that Judaism is not the same as Zionism. Generally speaking, the Arabic writings about the Jews are heavily influenced by the European literature, which shows the Jewish character as a man whom we can see in *the Merchant of Venice* by Shakespeare. In this play we find Shylock, a major Jewish character, ready to do anything for the sake of making money without experiencing any feeling of guilt. Other playwrights, such as Saad Allah Wannous, chose a critical level of the conflict, namely *the intifada* of the Palestinian people, which took place in 1989. The *intifada* united the Palestinian people in one front against the Zionist enemy to attain freedom and liberation, having failed in the military confrontation. They contend that the present situation in the Arab–Israeli conflict encourages the Zionist greed, and helps the hostile intentions the American imperialism, which is a supporter of Israel. These playwrights state that peace treaties with Israel and the U.S. are vague, and augur wars and bloodshed.

Key Words: occupation, drama, playwrights, Palestine, intifada

Modernism and Traditionalism in Contemporary Omani Short Story

Muhammad Marrosheh,
Assistant Professor, Tishreen University

Abstract

This paper tries to introduce contemporary Omani prose fiction, focusing on the origins and formation as well the development, experimentation and modernization of the Omani narrative literature. It also deals with the aesthetic and intellectual aspects of stories, and traces the changes that they have undergone, as manifested in the works of Omani writers at various stages of the development of this genre. This study does not focus on any particular style in story writing and it does not take any particular approach in the investigation but attempts to use multiple methods in looking closely into the latest developments in the contemporary Omani story.

Key words: contemporary fiction, modernism, Oman, short story, traditionalism

Some Contemplation on the Critical Thinking of Nazek Al-Malaeka

Farouq Ibrahim Maghrebi,
Associate Professor, Tishreen University

Abstract

This study is concerned with the analysis of critical writings of the poetess “Nazek Al-Malaeka”, as of the spread of free poetry, or blank verse, and the factors which influenced her critical mind. Nazek felt guilty towards the modern poetry having noticed too many poetical weaknesses which, according to her, were enough to spoil the mentality of wide populations with religious, traditional and patriotic beliefs. But her vision was not clear and deep enough, in a large part as she ignored the positive points and merits of modern poetry. She just distrusted the modernists and accused them of betraying their religion, home and mother tongue. She tried to create obstacles for modern poetry and predicting its doom, which did not come true.

Key words: blank verse, free poetry, Modernism, Nazek al-Malaeke, traditionalism,

Abutamam's Innovations in Eulogy

Mohammad Musavi,
Assistant Professor, Semnan University
Shaker Ameri,
Assistant Professor, Semnan University

Abstract

This article deals with the eulogistic from of Abutamam at Abbasid Period. First, it is discusses his life, which includes his creativity and talents in literature. Then, some examples are provided to support the claims about his amazing innovations. Thus, we easily recognize that he was a great literary creator. As his name is mentioned as one of the best poet in history, we briefly explore and mention his innovations in literature as below:

1. He purposefully brought new items together with many branches of knowledge of his period.

3. His desire to epic poetry in eulogizing the characters of his poems, especially in describing battles.

3. Offering his eulogies to the praised characters after praising his own poetry.

4. Incarnation of heroes and personification of objects in his epic poems.

5. Adding descriptive information about the characters resorting to previous literary works and using subtle witty wise points

Key Words: Abutamam, eulogy, the eulogized, innovation, Abbasid Period

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	ʾ	ʾ
ب	b	b
پ	—	p
ت	t	t
ث	<u>th</u>	<u>s</u>
ج	j	j
چ	—	č
ح	ḥ	ḥ
خ	<u>Kh</u>	<u>kh</u>
د	d	d
ذ	<u>dh</u>	<u>dh</u>
ر	r	r
ز	z	z
ژ	—	
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ţ	ţ
ظ	ẓ	ẓ
ع	ʿ	ʿ
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	—	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِ	i	e
ـَ	a	a
ـُ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ʻAskarī
Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ʻAbd al-karīm Ya'qūb.
Assistant Editor: Dr. Shākir al- ʻĀmirī
Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ʻĀmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī
Executive Support: Seyed Roohaixí Hoseyni Ṭāherī
Printed by: Semnān University
Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.
Phone: 0098 231 3354139 **Email: lasem@semnan.ac.ir**
Web: www.lasem.semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

ISSN: 2008-9023

Studies on Arabic Language and Literature

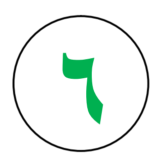
(Research Journal)

Research Journal of
Semnan University (Iran)   Tishreen University (Syria)
Volume2, Issue5, Spring 2011/1390

جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللغةالعربية وآدابها



ردمد: 2008-9023

مجلّة فصليّة محكّمة تصدر عن جامعتي:

سمـــنان ـــ إيـــران **تشرين ـــ سورية**

السنة الثانية، العدد السادس، صيف ١٣٩٠هـ.ش /٢٠١١م

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصليّة دولية محكّمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير التنفيذي: الدكتور شاكر العامري

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الانكليزيّة: الدكتور هادي فرجامي

الخبيرة التنفيذية: السيدة حميدة أرغواني بيدختي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

هاتف: ٠٠٩٨ ٢٣١ ٣٣٥٤١٣٩ **البريد الإلكتروني:** lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٦)

فصلية دولية محكمة، تصدرها جامعتا

سمنان وتشرين، في إيران وسوريا

السنة الثانية، العدد السادس

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقّم بـــ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـــ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي **(ISC)** التابعة لوزارة العلوم الإيرانيّة يتمّ عرض مجلة « **دراسات في اللغة العربية وآدابها** » العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ اين نشريه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـش مجله ی علمی پژوهشی «**دراسات في اللغة العربية وآدابها**» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام **(ISC)** نمایه سازی شده است.

شروط النشر
في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلّة فصليّة محكمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلةُ الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب النصّ على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

ت) نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حدة ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع

كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- ترسل البحوث عبر البريد الالكتروني للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم traditional Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠- في حال قبول البحث للنشر في مجلّة **دراسات في اللغة العربية وآدابها** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحملون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٣- ترسل المراسلات والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، مكتب المجلة، الدكتور محمود خورسندي.

٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩ - lasem@semnan.ac.ir

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم يعقوب، ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

١- لقد استطاعت **مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها** أن تُصدر حتى الآن ستة أعداد، و ذلك بالتعاون مع أساتذة الجامعات في إيران وسورية، الأمر الذي يوجب علينا أن نتقدّم بجزيل الشكر والامتنان لكافة الأعزاء الذين بادروا بإرسال مقالاتهم للمجلة، وإلى كافة الأساتذة الذين تولوا أمر تحكيم المقالات والذين أبدوا وجهات نظر مفيدة.

٢- رغم الجهود الجبّارة التي بذلها ويبذلها الأخوة لرفع وتحسين مستوى المجلة، إلّا أننا نعترف بأنّ الطريق لا تزال طويلة لإزالة كافة نواقص المجلة شكلاً ومضموناً، حيث نهيب بجميع الأساتذة والفضلاء ألّا يبخلوا علينا بمقترحاتهم البنّاءة للارتقاء بمستوى المجلة.

٣- في بعض الحالات التي يتم رفض المقالات فيها، يقوم رئيس التحرير بإرسال مقترحات لإصلاح المقالة إلى صاحبها، فإن التزم المؤلف بتلك الإصلاحات فإنه يتم عرض المقالة على الحكمين.

٤-يطمح القائمون على المجلّة في رفع مستوى المقالات علميّا ومنهجيّا. فالمطلوب من المؤلفين والمنقّحين والحكام التركيز على الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعاييرالعلميّة والمنهجيّة في أبحاثهم.

فهرس المقالات

قضايا المكان بين الذاكرة والرؤيا في شعر (بديع صقّور)

الدكتور: يوسف حامد جابر*

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضّوء على أبرز قضايا المكان في شعر بديع صقور، هذا الشاعر الذي أطلّ على الحياة في إحدى قرى محافظة اللاذقية، حيث الطّبيعة ترسم مشاهد للمكان تنبض بالثراء والحيوية، وحيث المكان يمارس سطوته على الشاعر فيسهم في تشكيل عقله وسلوكه تشكيلاً يتداخل مع إلفة المكان وقيمه المختلفة، ممّا استدعى حرص الشّاعر على أن يحفظ للمكان حضوره في ذاته، فاختزن تفاصيله، ليظلّ متصلاً به، يلجأ إليه، ويطلّ عليه ليحكي خصائصه وتجلّياته.

كلمات مفتاحية: المكان، الذاكرة، الرّؤيا.

المقدمة:

يشكّل المكان بمفهومه الشّامل الفضاء الأكثر اتساعاً الذي تستوطن فيه الكائنات جميعها، مشكّلة في ذلك بيئات عديدة، وتفاصيل حياتيّة متباينة بتباين شكل المكان وكيفيّة توضعه في مساحة هذا الفضاء. فإذا كان الإنسان وحده هو القادر على وصف المكان وإعادة تشكيله، فإنّ المكان ذاته يسهم في تشكيل هذا الإنسان، كما يسهم أيضاً في إعادة صياغة العديد من قيمه وأنماط سلوكه، لذلك، فإنه لا يمكن عد المكان محايداً، لما يمكن أن يقدّمه من معطيات طبيعيّة واجتماعيّة وثقافيّة ونفسيّة، تجعل الكائن الإنساني مشدوداً إليه، ليس بوصفه شكلاً مادّياً من أشكال الوجود، وإنّما بوصفه فاعلاً في تكوين طباعه وعوالمه النفسيّة، ومن هنا تنشأ علاقة جدليّة فاعلة بين المكان والإنسان.

وفي هذا البحث محاولة لوصف هذه العلاقة من خلال نصوص شعريّة للشّاعر بديع صقّور، نصوص امتلأت بالأمكنة، وتمازجت معها، ففاح في كثير منها عبق المكان وزهوه ونضارته. وهذا ليس

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة، بجامعة تشرين في سوريا.

تاريخ الوصول:١٨/١٠/١٣٨٩هـ.ش تاريخ القبول: ٢٠/٢/١٣٩٠هـ.ش

لأنّ المكان حاضر في ذاكرة الشّاعر، بتفاصيله وأشكاله الثابتة وحسب، وإنّما لأنّ الشّاعر، في مواضع كثيرة، كان يقوم بتحريكه وتطوير ملامحه، وتشكيله بطريقة تجعله أكثر قرباً منه، لا بل تجعله حالاً فيه، متماهياً معه.

وقد حدّد البحث مساره من خلال أربع نقاط رئيسة متداخلة، هي:

١ - عناصر المكان وخصائصه.
٢ - الوعي بالمكان.
٣ - ربط المكان بالزّمان.
٤ - تحريك المكان وأنسنته.

أوّلاً: عناصر المكان وخصائصه:

للمكان عناصر أساسيّة تشكّله طبيعيّاً، وتضفي عليه بُعداً موضوعيّاً، وهي في أساسها عناصر جغرافيّة، يتحدّد من خلالها شكل المكان وأبعاده ومكوّناته وعناصره الطّبيعيّة الأخرى الدّاخلة في تشكيله، دون أن يعني ذلك أنّ الشّاعر لا يتدخّل في صياغة هذا المكان الجغرافي، وترميم الكثير من مكوّناته، ذلك أنّ الشّاعر فنّان بطبعه، والفنّان وإن بدا أنه ينقل إلينا مكاناً محايداً، غير أنّ هذه الحيادية تتزاح قليلاً عندما يتمّ التّركيز على عناصر في المكان دون غيرها، لأنّ رصد مكان بعينه، وإظهار تفاصيله، ووصفها، قضيّة ليست عفويّة بالكامل، وإن بدت كذلك، لأنّ الوصف الذي يتناول مشاهد من المكان يهدف إلى تجسيدها في صورة شعريّة يتمّ بناؤها بالكلمات.

يقول في قصيدة عنوانها (أغنية صغيرة إلى وادي إلكي):

" سكّة وعربة مهشّمة

طريق أجرد

تلال وحصى

أطفال يستريحون من التّعب المزمن العصيّ

غبار تسوطه الرّياح الجافّة

وادٍ ينسلّ بين التّلال اليابسة

كومة من العظام والأشعار

تستريح بين ذراعي (مونتي كراندي)*

كآبة مزمنة تستوطن (وادي إلكي) *

تترقّب قدوم الأطفال

في الصّباح

وهم يحملون حقائبهم المدرسيّة " [١] "

يسلّط الشّاعر الضّوء هنا على أحد وديان التشيلي في أمريكا الجنوبية، وهو وادي (إلكي)، وعلى الجبل الصّغير (مونتي كراندي) الذي يتربّع داخله، ثمّ يقوم بذكر التفاصيل التي تتصل به، وكأنه ينقل لنا صورة وصفيّة للمكان، غير أنه يضفي على بعض تفاصيلها ملامح شخصيّة، أسهمت في شحن المكان بالإثارة والدّهشة والأهمّية.

إنّه المكان الذي تعبره أقدام التّلاميذ الذين يمشون فوق الطّريق الأجرد إلاّ من الحصى والغبار، وهم يروحون إلى مدارسهم ويجيئون، ومن حولهم تلال كئيبة تشاطرهم كثيراً من أحزانهم، وقليلاً من فرحهم الطّفولي. فالمكان على الرغم من قسوة تضاريسه، ووحشته، فإن تلك الوحشة يبدّدها أولئك الصّغار الذين تضرب أقدامهم الصّغيرة حصى الوادي في مكان، وغباره في مكان آخر، وهم مقبلون على الحياة بروح مفعمة بالأمل.

يتابع الشّاعر وصف المكان من خلال رصد تفاصيل هذا الوادي:

---

[١] - صقّور، بديع، *الأعمال الشّعرية*، ص١٢.

* إلكي: وادٍ في التشيلي. مونتي كراندي: جبل يطلّ على الوادي.

" نهر صغير

يزحف فوق صدرك أيّها الوادي الأغبر

قبّعات سوداء حزينة

فوق رؤوس متعبة

تجرجر أقدامها بين قنوات صغيرة

تسوق مياه النّهر الصّغير

إلى جذوع الدّوالي

النّهر الصّغير القادم من صوب المناجم

يحمل البرودة لأصابعهم المشقّقة

يغسل الغبار فوق أرجلهم السّمراء " [١]

في المكان نفسه تلتقط عدسة الشّاعر تفاصيل أخرى تعمّق المشهد، ويستكمل من خلالها صورة متكاملة له، إنّه النّهر الصّغير الذي يسيل ببطء، متهالكاً، بعد أن أتعبه الجريان وأضناه، حيث يعكس في حركته حركة أولئك الكادحين، عمّال المناجم الذين يسعون مع أبنائهم كلّ صباح إلى عملهم، ويعودون وهم يرسمون بأقدامهم المتعبة صورة للمكان أكثر واقعيّة.

إنّ السّكة الحديدية، ومن فوقها العربة المحطّمة، كلتاهما صورة واقعيّة تعكس عملاً دؤوباً يمارسه النّاس بصمت في المناجم التي تضجّ بالحركة والصّخب، بينما ترنو الهضاب الجافّة وذراها الصّلعاء بحزن مقيم إلى العابرين بخطا متعبة نحو مستقبل مليء بالحلم والانتظار. أمّا الدّروب التي يستكمل فيها الشّاعر صورة المكان، فتستلقي على ظهرها ممتدّة بمحاذاة ذلك النّهر الصّغير، بينما تسوطها أقدام العابرين، وتترك فوقها ندوباً صغيرة.

ننتقل مع الشّاعر إلى مكان آخر، يسلّط عليه الضّوء، ينتزعه من مكانه الطّبيعي، بتجلّياته وفضاءاته، إنه قرية (قره دوران) وهي كلمة تركيّة، تعني بالعربيّة (السّمراء)، وهي قرية سوريّة جميلة،

---

[١] - *المصدر السابق*، ص١٣.

تنغرس بيوتها في السّفوح المجاورة للبح، بالقرب من بلدة (كسب) المصيف السّوري الذي يتربّع فوق هضبة مشرفة على البحر، شمال غرب سورية، يقول:

" فوق دربها الوحيد
النّازل إلى البحر
احتفالات فجر جديد:
أحزان سمراء كوجوههم
شجر يشرئبّ بأعناقه عالياً
عصافير تهبط لتجلب الماء
من السّاقية " [1]

المكان قرية السّمراء، يطلّ الشّاعر عليه من علٍ، يلتقط بعض مكوّناته، يحدّد ملامحه الطّبيعيّة، وأبعاده الجغرافيّة ((درب وبحر وأشجار سامقة وعصافير وجداول ومياه، وكائنات بشريّة يضجّ بهم المكان)) إنه مهرجان الطّبيعة البكر، يتجلّى في حركة مكوّناتها، فيبدو كلّ شيء فيها جديداً وغنيّاً، يعكس قدرة الشّاعر على انتقاء صورة للمكان، تبدو قابليّتها للنّمو والتكثر على الرغم من توضّعها المكاني ضمن حدود معيّنة، وهذا ينعكس على كيفيّة استدعاء هذه الصّورة المكانيّة، وعلى كيفيّة تقبّلها، ويمنح القدرة على إضاءة الحالة الوجدانيّة المتمثلة في العلاقة بين الحواس والمكان، بما يمكن أن تملأ المكان، بوصفه بقعة جغرافيّة، بالتنوّع والثّراء والامتداد خارج حدوده الفيزيائيّة المعروفة، فـــ " حين تكون الصّورة طازجة، يصبح العالم كلّه طازجاً " [2]. إنّ العلاقة التي تقيمها مكوّنات المكان في هذه القرية الجبليّة تجعل الحدود الطّبيعيّة التي التقطتها ذاكرة الشّاعر مفتوحة على حدود غير طبيعيّة، حدود نفسيّة وفنيّة وجماليّة تشعر بإمكانيّة فتح المكان وتوسيع آفاقه. فالدّروب تعكس حياة نشيطة

---

[1] - *المصدر نفسه*، ص٣٣٧.

[2] - باشلار، غاستون، *جماليّات المكان*، ص٦٨.

فاعلة للنّاس، والبحر مكان للامتداد والعمق والغنى، والشّجر رسوخ وعنفوان وتطلع إلى سماء تطلّ عليه بحميميّة، وعصافير تؤكّد في المكان الحرّية والانطلاق، ومياه تسيل فتدخل في نسغ كلّ شيء.

إنّ المكان الذي يرغب الشّاعر في رصد تفاصيله، يشعر بقربه منه، وبمحبّته له، وبإمكانيّة تعميمه، لأنّ " المكان الذي نحبّه يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم، إنه يتوزّع ويبدو كأنه يتّجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرّك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة" [١]، وعلى هذا الأساس يمكن فهم طبيعة المكان وقدرته على التجلّي.

ثانياً: الوعي بالمكان:

يمنح الشّاعر المكان خصوصيّة استثنائيّة، من خلال وعيه به، ومن خلال تداخله مع سيرته الذاتيّة وتعالقه معها، يخبّئه في لاشعوره، لأنه تعايش معه مادّياً ووجدانيّاً، فقام بتخزينه في ذاكرته، وعندما يلحّ عليه، يضغط لاشعوره هذا على شعوره، فيبدأ وعيه بالتّشكّل، وهنا تبدأ ذاكرة الشّاعر بالتفاعل مع المكان، وتعمل رؤياه على تطوير هذا التفاعل من خلال محورين رئيسين، يتّجه أحدهما إلى الأعماق، إلى الذات الشّاعرة، يستبطنها، ويحرّك كوامنها، ويتّجه الآخر إلى الخارج، إلى المكان الذي كان استقرّ داخل هذه الذات، وهكذا " يستبطن الوعي الأشياء فتتحوّل إلى ظواهر" [٢]، حيث يبدأ هذا الوعي بالانفتاح على الأزمنة لتمارس الذات من خلاله إدراك ما هو موجود، وتشكيل ردود أفعال تعيد للمكان حضوره وألقه داخل الذات.

يقول:

" قريباً من هذا المحيط البعيد
تنامين يا بلادي كزنبقة
حقولك كتاب أضمّه إلى الصّدر

---

[١] - المصدر ننفسه، ص٧٢.

[٢] - باختين، ميخائيل، *أشكال الزّمان والمكان في الرّواية*، ص٤.

أحمله إلى ساحات العشق

وأطلقه كحجل برّي " [١]

المكان، هنا، هو الوطن، بحقوله وساحاته وخصوصيّته، يحمله الشّاعر إلى بلاد الغربة، يستدعيه، يخضعه لانفعالاته وعوالمه النّفسيّة، فيظهر نابضاً بالحركة والحيويّة، وتبدو صورته مضمّخة بعبق الذكريات، وملوّنة بأبعاد يفتحها الفضاء على مسافات، تعيد الذاكرة رسمها وتلوينها بمودّة وإلفة. فالوطن زهرة متفتّحة، حقوله كتاب يحكي قصّة حياة، طفولة وصبا وشباب، وذكريات لا تنتهي، ذكريات من الصّعب تمثل مفرداتها واقعاً في المكان، بل يتمثلها الشّاعر بوصفها واقعاً في وعيه ورؤاه، لذلك يمسي الوطن هنا جزءاً من الشّاعر، فاعلاً فيه، مكوّناً رئيساً من مكوّناته، في أيّ مكان يرحل إليه، ويحلّ فيه، إنه يصبح بمنزلة الحلم الذي يخصب رحلته في الحياة كلّما أحس بالإمحال، ولعلّ هذا يبدو واضحاً في قوله:

" أيّها البحر

في القلب لؤلؤة اسمها الوطن

يحملها الغريب إلى كلّ الجزر

يطوف بها في كلّ المرافئ

يعانق وجه الأحبّة فيها " [٢]

لا يغيب الوطن عن الشّاعر، ولا بدائل منه، لأنّ وعيه به يبني علاقات وأواصر تدخل المكان في مكوّنات الشّاعر، وتدخل الشّاعر في مكوّنات المكان، فتتآلف مكوّنات كلّ منهما بشكل فعال، لردم أيّة فجوة يمكن أن تجعل المكان محايثاً ومجانباً، ذلك أنّ إدراك المكان وفقاً لذلك يتجاوز حدود المدرك في أبعاده المعزولة والمحدّدة إلى كيفيّات أخرى تعكس النّظرة إليه فتملأ الدّاخل به، وتبدو صورة المكان هنا صورة نفسيّة كاملة، تعبّر عن تجربة شعريّة وشعوريّة متنامية، إذ تتشكّل " الصّورة الكاملة النفسيّة

---

[١] - صقّور، بديع، *الأعمال الشّعريّة*، ص٣٢٠-٣٢١.

[٢] - *المصدر نفسه*، ص١٤.

أو الكونيّة التي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيراً عميقاً ينمّ عن شعوره وإحساسه "[١].

إنّ الشّاعر في هذا المقطع يبدو أنه يغادر المكان الطّبيعي، يغادر وطنه، غير أنّ عمق إحساسه به، وشعوره بأهمّيته، يعمل على إدخاله إلى ذاته، يحتفظ به في المركز النّابض بالحبّ والحيوية والحياة، ليجعله حاضراً فيه، باعثاً في أعماقه الذكريات كلّها، تلك التي تعمّق وجوده، وتؤكّد خصوبة الحياة في المكان الذي يحبّ.

إنّ انتماء المكان للدّاخل يحدّد طبيعة هذا الدّاخل وصلته بالمكان، كما يحدّد، صورة المكان، وكيفيّة صياغة الدّاخل لتلك الصّورة. يقول:

" القامة التي لا تستوي
لا تقترب من ضفّتها
أدر ظهرك وهرول صوب الجبال
التي لا تعرف الانحناء " [٢]

هناك كائنات بشريّة وأمكنة، ورؤى تحدّد قناعات الشّاعر من العناصر المتشكّلة، هذه القناعات تتجلّى من خلال سلوك تتمّ ممارسته وتفعيله، فالضّفاف التي تتشكّل منها القامات المنحنية الخانعة، أمكنة للنّفي والاغتراب والعطالة، تحكمها الهشاشة والسّطحية، في مقابل الجبال التي تتميّز بكونها أمكنة للرّسوخ والعنفوان والصّلابة. وهنا تكتسب الأمكنة قدرة استثنائيّة تستقطب طاقات الشّاعر للتّفاعل معها، بحيث تصبح جزءاً من وعيه بها، ومركزاً لجذبها إليه، إنّ " الأكثر متانة هو الذي ينتصر مانعاً ظهور الأضعف "[٣]. وهو لا ينتصر بذاته، وإنّما ينتصر من خلال ما يثيره في وعي الشّاعر من مقوّمات الحياة، وما يمكن أن يختزنه من غنى وعمق وجمال. إنّ التجلّي المكاني للجبال في المقطع السّابق يهيمن

---

[١]- العاكوب، عيسى، *العاطفة والإبداع الشّعري*، ص٢١.

[٢]- صقّور، بديع، *الأعمال الشّعرية*، ص٢٠١.

[٣]- كلاتسكي، روبرتا، *ذاكرة الإنسان بنى وعمليّات*، ص٢٩٤.

بوصفه مركز ثقل وحضور داخل الذات، بحيث تبدو الذات من خلاله مشاركة في صنع صفات خاصّة للمكان تؤمّن لها حضوراً مماثلاً.

ثالثاً: ربط المكان بالزّمان:

إذا كان المكان تلك المساحة المتشكّلة في أبعادها الثلاثية المعروفة، تنسجها علاقات متّصلة ومتواصلة، فإنّ الزّمان هو حركة هذه المساحة وتموّجها، وهي حركة ملازمة للمكان، تقع في صميمه، إذ لا يمكن تصوّر المكان بوصفه شكلاً مادّياً معزولاً خارج إطار حركة الزّمان وخارج تأثيراته فيه، وهنا يكمن الارتباط العضويّ بين المكان والزّمان، وهذا الارتباط ماثل في الطّبيعة، بوصفها كياناً محايداً، وماثل أيضاً في الفنّ، بوصفه موقفاً يعيد تشكيل هذه العلاقة وفقاً لرؤى الفنّان وهواجس، ووفقاً لطريقة استدعائه لهما.

وفي نصوص الشّاعر (صقّور) تتزاحم الأمكنة، ليس بصفتها أمكنة محايدة وحسب، وإنّما بصفتها أمكنة مستوحاة تكشف عن حالته النفسيّة، وعن تفاعل هذه الحالة مع تلك الأمكنة أيضاً. فالأمكنة التي يستدعيها الشّاعر تتحوّل من حال إلى حال في ذاكرته ورؤياه، كما يتحوّل الزّمن إلى أزمنة متقاطعة تتداخل لتبني صورة نفسيّة للمكان وللعناصر المتشكّلة فيه، يقول:

" وحين يتساقط ورق العمر
على ضفاف الدّروب
على منحدرات النّهر
وحين تحمله الرّيح
وترميه في سلال الوحشيّة
ستظّلين ذلك العطر الذي
يداعب نسيم القلب " [١]

[١] - صقّور، بديع، *الأعمال الشّعريّة*، ص١٩٣.

في هذه الصّورة يدخل الشّاعر (الإنسان) في علاقة مع المكان، بصفته محكوماً بحركة الزّمان، وبصفة الزّمان فاعلاً فيه، يدخل في نسيج حياته، يخضع هذا النسيج لسطوته، وتبدو هيمنة الزّمان وقدرته على إحداث تغيّرات جوهريّة في صميم الكائن الإنسانيّ واضحة، على الرّغم من أنّ الأمكنة هنا (الدّروب ، المنحدرات) تبدو حاضنة لحركة هذا الزّمان، ولحركة الكائنات فيه، وهذا ما تدفعه إلينا التشكيلات اللغويّة في النّصّ (حين يتساقط ورق العمر)، (وحين تحمله الرّيح وترميه) يسيل الزّمان هنا، وتسيل معه حيوية الكائن، تسيل معه قدرة هذا الإنسان على مواجهة الزّمان، فيفقد تباعاً إمكاناته المادّية وقواه الفاعلة، حتى يضمحلّ ويتلاشى، يؤكّد ذلك أيضاً، الأفعال المضارعة التي تدلّ على نمو الحركة وعبورها، ليس باتجاه الأعلى، وإنّما باتجاه الأسفل، باتجاه العطالة المادّية للكائن، وباتجاه البعد عن حيويّته. ولأنّ الزّمان محكوم بالتموّج وتعدّد الحركات، فإنه يعمل على خلق إحساس مختلف عند الإنسان الذي تحكمه فاعليّة الزّمان، وذلك بسعي هذا الإنسان لمراكمة طاقاته الإنسانيّة الكامنة، الآخذة بالاضمحلال، وتفعيلها في مواجهة هذا التدمير المتواصل الذي يمارسه الزّمان. فالشّاعر يواجه سطوة الزّمان هنا من خلال تفعيل مكامن تلك الطّاقات المتجسّدة بالوعد الذي قطعه (ستظلّين ذلك العطر الذي يداعب نسيم القلب)، والذي أثرى فيه خصوبة الحياة التي يعمل الزّمان ومكوّناته على إمحالها وإتلافها.

في موضع آخر، نجد الشّاعر (صقّور) يوسّع دائرة العلاقة بين الزّمان ومكوّنات المكان، جاهداً لجعل هذه العلاقة مقياساً لفاعليّة الإنسان وطاقاته المتجدّدة، وليس مقياساً لعطالته ونفيه.

يقول:

" في العشيّات الصّغيرة
نبكي رحيلهم
في العشيّات الصّغيرة
يمرّ مطر غريب
يشقّ نهراً للبكاء

في العشيّات الصّغيرة

(فوق هذه الأرض)

مرّ طغاة

عشّاق موت وطأوا

حقولاً ووجوهاً

مزّقوا صدوراً

رسموا خطوط موت

وأنهار دماء

في العشيّات الصّغيرة

(فوق هذه الأرض)

بعد كلّ حين

تنهض سنابل ووجوه

تمحو ما رسموه من خطوط " [١]

يظهر في هذا النّصّ الارتباط العضويّ بين الزّمان والمكان، وتعمل ذاكرة الشّاعر على رصد تفاصيل حياتيّة متباينة، تتحرّك وفق مسارات مختلفة، تقوم الذاكرة بتحديدها وتتبع اتجاهاتها، من خلال رؤيا إنسانيّة تعيد رسمها، ليس وفقاً للمكان والزّمان الطّبيعيين، وإنّما وفقاً للفعاليّة الإنسانيّة المتحرّكة فيهما. بهذا المعنى نرى المكان يأخذ بعداً آخر جديداً، يفقد فيه طابعه السّكوني وسلبيّته الهادئة، ويصبح سيالاً غير محدود، لا منتهياً، يصير عنصراً له تاريخه الخاصّ وإطاره وعمليّة تطوّره الخاصّة [٢]. ويصبح الزّمان فيه خاضعاً للحالة ذاتها، خاضعاً لحركة اجتماعيّة فاعلة، تعيد بناء المكان والزّمان، وتفتحهما على آفاق جديدة، يقوم الشّاعر بتشكيلها وفقاً لمطامحه ورؤاه. وبالعودة إلى النّصّ يمكننا اكتشاف ذلك، فالنّصّ يتأسّس على ثلاث حركات، في الحركة الأولى، يبدو المكان حاضناً للنّاس من خلال

[١] - *المصدر السابق*، ص٣٧١-٣٧٢.

[٢] - صالح، صلاح، *قضايا المكان الرّوائي في الأدب المعاصر*، ص٢٨.

تماهيه مع الزّمان الدّاخل في نسيج الحياة الإنسانيّة، فالخصوصيّة التي يجسّدها سلوك النّاس من خلال اجتماعاتهم في المساءات المتتالية، تعكس تآلفاً وحميميّة، يعكسان بدورهما تآلفاً مماثلاً بين المكان والزّمان. فالمكان، هنا، ليس شكلاً هندسيّاً محايداً، وإنّما هو فاعل في عواطف النّاس ومشاعرهم، لأنه الحضن الدّافئ الذي يؤكّد ملامحهم الإنسانيّة، ويحافظ عليها، كما أنّ الزّمان ليس تلك الحركة التي تتناوب على المكان وتمارس فعل التغيير فيه، وإنّما هو حاضن للذاكرة الإنسانيّة أيضاً، هذه الذّاكرة التي تنفتح على الأزمنة، وتعيد صياغتها، واستثمار حركتها لمصلحة الإنسان.

في الحركة الثانية، يشهد المكان عبور طغاة، يمارسون فعل القتل على البلاد والعباد، حيث يصبح ساحة تتدافع فيها أقدام الغزاة الذين عملوا على تغيير معالم المكان بتقطيع أوصاله، وتمزيق صورته البهيّة، والبطش بأهله المغروسين فيه، ومحاولة اقتلاعهم من جذورهم التي أنبتتهم إنباتاً كالأشجار التي تسمق في فضائه، كما يظهر الزّمان بوصفه شاهداً على حركة العابرين فيه. إنه التّاريخ يسرد لنا قصّة التحوّلات التي عصفت بالمكان وقاطنيه، فصار جزءاً من الذاكرة، يتمّ استحضاره لتأكيد فاعليّة المكان في الزّمن الحاليّ، وقدرته على مقاومة الخراب وصدّه، إننا " نستذكر فعلاً بشكل أشدّ تأكيداً حين نربطه بما يليه، وأكثر ممّا يكون الأمر حين نربطه بما يسبقه " [١].

وهكذا تحقّق الذاكرة هدفها هنا، من خلال استحضار حالة زمنية عابرة، لتأكيد حالة زمنيّة مستقرّة، تتأسس من خلال انبثاق الحركة الثالثة في النّصّ، هذه الحركة تعمل على بعث حيويّة المكان من جديد، وعلى إنهاض مقوّمات الحياة فيه، بعد الخراب الذي كان عبره، إنّ السّنابل بوصفها رمزاً للخير والنّماء، تنهض في المكان لتؤكّد فاعليّة الزّمن الحالي، كما تنهض الوجوه كاشفة عن قاماتها المنتصرة على أشكال الخراب والموت كلّها.

[١] - باشلار، غاستون، *جدليّة الزّمن*، ص٦١.

في نصّ ثالث تنهض حركات أخرى، تفاعل بين المكان والزّمان، من خلال ذاكرة حيّة تهتمّ بأدقّ التّفاصيل، وتستحضر مدلولات جديدة، تعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان بطريقة أكثر حميميّة، بينما يطلّ الزّمان بوصفه مسافة تنفتح في المكان، وتتعالق مع مكوّناته.

يقول:

" شمالاً يغني
محراثه يثلم وجه الأرض
بين تضاريس الخطوط
سقط جدي
بالقرب منه كان عصافير
تلتقط حبّات القمح
شمالاً يغنّي
جنوباً يغنّي
قبل أن يسقط جدّي
غنى مواويله للسّفوح المنحدرة
صوب وديان العمر السّحيق
وقبل أن يسقط جدّي وراء شجر الغربة
لوّح مسلماً على الجبال، وعلى الطّيور،
وعلى ربيعة الذي كان " [١]

تلتقي في النصّ مقوّمات الزّمان والمكان لتؤكّد جدليّة الحياة بوصفها تقوم على تفاعل حقيقي بين تلك المقوّمات، بما يمكن أن تمتلئ به من مكوّنات فاعلة، تتحرّك في إطاري المكان والزّمان، بأبعادهما الواقعيّة وقيمهما الإنسانيّة.

[١] - صقور، بديع، *الأعمال الشعرية*، ص٣٦٥-٣٦٦.

المكان هو الأرض– السّفوح والجبال والوديان، هو جهاتها، حيث يتحرّك محراث جده بقوّة ساعده، شمالاً وجنوباً ليعيد للأرض ألقها وخصبها ومواسمها من خلال اتّصال فاعل معها، لا بل من خلال استغراق واع مع مكوّناتها، يشعر بأنّ المكان (الأرض) جزء منه، وأنّه جزء من المكان. والشّاعر هنا يعمل على رصد هذا التّفاعل، وعلى تحديد إطار واقعي له من خلال شبكة العلاقات الذاتيّة والموضوعيّة التي قام بنسجها، والتي عبّرت عنها الصّورة الشّعريّة في النّصّ "إنّ البعد الموضوعي للمكان يتجلّى في الإحالة المستمّرة من الخياليّ المصنوع من الكلمات إلى الواقعيّ المصنوع من الطّبيعة وعناصرها المادّية " [١]. هكذا يستعير الشّاعر من المكان عناصره الإنسانيّة والطّبيعيّة ليصنع منها نسقاً خاصّاً للمكان يشعر بواقعيّته، لا بل يؤكّد هذه الواقعيّة ويرسّخها، ويفتحها على معطيات وجودية تنمّي التفاعل بين المكان ومكوّناته.

أمّا الزّمان، كما يظهره النصّ، فيتجلّى في الحركة المستمرّة الدّؤوبة للجدّ ولمحراثه، يتجلّى في الجهات التي تستقبل خطواته، في الأيّام السّاعية لإنجاز فعله، في الفصول التي تعبّر، فتجسّد في عبورها حركات مماثلة، تجارب مماثلة، تزيح في المكان أشكالاً للعطالة التي قضت، وتطردها، وتخلق فيه أشكالاً أخرى للغنى وللحياة، كما تتجلّى في الحركة الفاعلة والغناء والعصافير والخصوبة.

بذلك يبدو كلّ من المكان والزّمان فاعلاً في الآخر، متمكّناً من استثمار طاقات الآخر الفاعلة في خلق صورة للحياة وللوجود أكثر جدّة وأكثر خصوبة وأكثر قابليّة للاستمرار وللفعل" فالزّمان والمكان لا يقيمان تجادلهما كطرفين متضادين، بل يقيمان علاقة استغراق ما هو متبادل " [٢]، وهذا الاستغراق هو الذي يسمح بإعادة تشكيل المكان وتشكيل مكوّناته، وعلاقة ذلك الزّمان من خلال رصد الشّاعر لهذه العلاقة وتفعيلها، بما يمكن أن يمنحنا شعوراً قويّاً بقيمة الحياة وامتلائها.

رابعاً: تحريك المكان وأنسنته:

[١] - صالح ،صلاح، *قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر*، ص٥٨.

[٢] - *المصدر نفسه*، ص٧٣.

إنّ علاقة الشّاعر الأصيلة بالمكان تمكّنه من إعادة صياغته، وذلك بأنسنته وزرع الألفة والمودّة داخله، وتسهم في تفعيل التواصل معه، والتأكيد على خصوصيّته الدّاخلية، والارتقاء بها إلى مستويات لا يعود فيها المكان محايداً، وإنما يظهر بوصفه كائناً إنسانيّاً له مشروعه الثقافي والاجتماعي الذي يسعى لإظهاره والتأكيد عليه، وتعميم مقوّماته في الحياة. بهذا المعنى يفقد المكان واقعيّته المادّية، يفقد مساحته وحجمه، يفقد مسافاته المعروفة، بما في ذلك حركة الزّمان فيه، ليصبح معادلاً للحلم، محكوماً برؤيا تتجاوز حدود الذاكرة التي تحاول تحديد ملامحه التقليديّة إلى فضاءات إنسانيّة رحبة، تجعل كلّ شيء فيه ناطقاً بلغة إنسانيّة ذات مدلولات تفيض على كلّ شيء، تعمّق الحسّ الإنساني، وتدفع باتجاه مشروع إنسانيّ فاعل، يكون بديلاً من مشاريع الهيمنة والتسلّط والخوف والتجويع. يقول في مقطع طويل من قصيدة بعنوان (بيان بيت علان على مشارف العام ٢٠٠٠)

" لا أذكر أنّي علّقت
مشنقة أغنية
أو عقدت (بروتوكولاً) مع عدو
أو خنقت بالمبيدات غصن ليمون
أو محوت ابتسامة من
دفاتر الاستيقاظ
وطيلة أحزاني
لم أدخل فنادق العملة الصّعبة
بيتي يتسع لأنهار
الحزن الودود
معي ثمن رغيف
ربّما أقلّ أو أكثر
لم أعمل مخبرة سرّية،

طيلة أحزاني، لصالح أحد
لم أرم روحاً من طائرة
أو من قطار سريع
حقول جسدي سهوب
فسيحة للغناء
قلبي غابة مطر ونسائم خضراء
سماء لطائرة من ورق
نهر لزوارق أطفالكم
سأطيرها فوق بيادري
سأضعه في جداولي
ومعاً سنرقص
تحت ضوء النّجوم " [١]

لعلّنا ندرك في هذا النّصّ كيف يقوم الشّاعر بتحريك المكان وأنسنته من خلال تلك الشّحنات الانفعاليّة التي شكّل منها صوراً تعكس رؤيا الشّاعر وارتباطه الوثيق بالمكان. فالمكان هنا (بيت علان) قرية الشّاعر (وطنه الصّغير)، والصّور هي تشكيلات هذا الوطن التي تحكي قصّة الأفكار والقيم والمفاهيم التي تحملها (بيت علاّن)، والتي تشكّلها بوصفها رمزاً تاريخيّاً معبأ بالسّلام والمحبّة، منذ البداية ينهض المكان (الوطن الصّغير) ليحكي قصّة انتمائه للحياة والحبّ، فهو لم يعلّق مشنقة لأغنية، و لم يعقد صلحاً مع عدو، و لم يتلف مقوّمات الحياة بالسّموم. إنّ ذاكرة المكان لا تختزن معلومة تلمح إلى ذلك، والذاكرة هنا تاريخ وجود المكان، هي سجله الذي يحكي وقائعه، وما هو خارج التاريخ هو خارج المكان أيضاً، فالمعلومة، في أساسها، غير موجودة، لذلك هي خارج الذاكرة وخارج التاريخ.

[١] - صقّور، بديع، *الأعمال الشّعريّة*، ص١٧٣-١٧٥. وبيت علاّن هي قرية الشّاعر الصّغيرة شرقيّ مدينة اللاذقية.

هكذا ينهض المكان حاملاً قيم السّلام والمودة، ويطلّ علينا معلناً انتماء المكان للإنسان الذي يسعى من أجل الحبّ والجمال، وهذا السّعي مدفوع بهاجس الإحساس بالأمان ورفض العزلة. إنّ القيمة الإنسانيّة التي يشكلها المكان هي نفسها القيمة التي يسعى الشّاعر لإبرازها من خلال انتمائه له، ومن خلال حلوله فيه. المكان هنا ينطق بلسان الشّاعر وروحه، والشّاعر هنا متوحّد مع المكان، متداخل مع مكوّناته، ينمو داخله ويمنحه ملامحه ورغباته، فالجسد سهول واسعة للغناء، والقلب غابات من المطر، وإحساس بالانتعاش، سماء رحبة، وأنهار صغيرة يتدفّق ماؤها يروي الأرض، فتطلّ المواسم طافحة بالبركات، تلعب مع الأطفال، وتشاركهم في بناء مستقبلهم الآمن. المكان، هنا، صار رمزاً يحمل دلالات اجتماعيّة مليئة بالتفاؤل والحضور الإنساني البنّاء، صار حرّية وانفتاحاً إيجابيّاً من خلال سلوك واعٍ يعلن عن ذاته بكلّ اقتدار، ويتجلّى في ذلك الفرح الطّفولي الغامر، حيث تبتسم النّجوم معلنة الانتماء إلى حيويّة المكان وقيمه الإنسانيّة المقدّسة.

في نصّ آخر يعمّق الشّاعر في المكان الحسّ الإنسانيّ، ويظهره بوصفه يمتلك طباعاً يتحدّد من خلالها سلوكه ومواقفه. يقول:

" لقريتي الصّغيرة طباع
كما للأشياء ظلال...
لا تحبّ البرد ولا الرّصاص
لا تحبّ القبور " [١]

يعود الشّاعر، هنا، إلى قريته، المكان الأليف الذي يحسّ بتطابقه مع ذاته، يتشابك مع مكوّناته من خلال منح الشّاعر المكان خصاله وسجاياه، فيسند إليه رغباته، وينطقه بما في أعماقه. هكذا يطلّ المكان (القرية) ليفصح عن قيمه الإنسانيّة التي يسعى لترسيخها، والتي تظهر بوصفها شمائل تميزه وتؤكّد غناه الرّوحي، وهذا أبرز ما يتجلّى في المفارقة التي تجمع بين القرية الصّغيرة الوادعة التي تتربع على سفح جبل وبين الإعلان الذي أفصحت عنه، بما يمتلك من قوّة الرّفض والتحدّي لمظاهر تتعمد

[١] - *المصدر السابق*، ص١٢٩.

إتلاف الحياة بأبشع الصّور. إنّ السّلوك المتوارث الذي اكتسبته القرية عبر مسيرة وجودها، واختصّت به، والذي صار بالنّسبة إليها قوّة ديناميكيّة فاعلة، هو الذي جعلها تعلن موقفها الرّافض للبرد بوصفه عنواناً للفقر والتشرّد، وللرّصاص بوصفه عنواناً للحروب والفوضى والتّدمير، وللقبور بوصفها عنواناً لسكون الكائن وعطالته. هكذا يصبح المكان (القرية) رمزاً شعريّاً نامياً، يعلن انتماءه للإنسان، ويسهم في صنع تاريخه.

ولعلّ هذا يذكّرنا بموقف (السيّاب) من قريته (جيكور) التي شكّلت لديه وطن الأحلام والحكايات، وطن الصّبا والزّرع والخضرة والمياه، ومكاناً للنّماء والانبثاق من ماء [١]. لقد ارتقى الشّاعر بقريته إلى مستوى البشر، وأضفى عليها الحياة بأدقّ تعابيرها.

في نصّ ثالث يوسّع الشّاعر في المكان دائرة الأنسنة، ويمارس في هذه الدّائرة ميله لجعل المكان مركزاً لتفعيل المظاهر الإنسانيّة.

" وضع يده فوق زهرة القلب
تطاول لهاث الوردة
مرّر أصابعه فوق سرّة الغابة
فتوهّج ثغرها
واشتعلت شفتاها بالكرز
تذكّر أنّ عيون الغابة
كانت شاردة
وكان يبلّلها بنار صدره المشتعل " [٢]

[١] - النصير، ياسين، *جماليّات المكان في شعر السّيّاب*، ص١٢٢، ١٥٧.
[٢] - صقور، بديع، *الأعمال الشّعريّة*، ص١٨٣.

في المكان تطلّ الحياة معلنة عن نفسها من خلال هذا الحضور الفاعل الذي تمارسه عناصره، إذ لم يعد المكان يمتلك ملامحه المسندة إليه بشكل تلقائي، وإنّما اكتسب صفات إنسانيّة، لا بل صار كائناً إنسانيّاً يمارس دوره في الحياة، ويكمل فيها ما يحقّق شرطها الإنسانيّ. فالمكان هنا (الغابة) صار شخصاً، إنساناً، أنثى مشتهاة، تجذب الآخر إليها، وتنجذب إليه من خلال هذا الوهج الذي تمتلكه، ومن خلال هذا الحضور الأنثوي المعبّأ بالنشوة والحيويّة، متمثلاً في هذا الجسد المتناغم: سرّة، وثغر مبتسم وشفتان تفوح منهما رائحة الكرز، وعيون ساهمة ترسم في المكان مدارات جديدة للعشق والجاذبيّة. إنّ الشّاعر الجائع للحياة والحبّ والحرّية وجد في المكان (الطّبيعة ، الغابة) إحساساً بالأمان ينمو باتجاه تفعيل الحياة من خلال بث الرّوح في عناصر الغابة المختلفة، حتى كأنه يعيش ذكريات قديمة لسلوك مارسه في أحضانها، وظلّ ملاحقاً له، يحرّك في داخله مكامن الاشتهاء لسلوك مماثل. وما أنسنة المكان وفقاً للصّورة المرسومة وإعطاؤه تلك الرّوح الحيّة، إلاّ دليل على تفاعل حيويّ يهيمن على الشّاعر ويدفعه لتحقيق متطلبات الحياة.

الخاتمة:

بعد هذا العرض الذي قدّمناه، نجد أنّ المكان بتجلّياته المختلفة شكّل للشّاعر هاجساً ظلّ يلاحقه طوال مسيرته الشّعريّة، حتى وجدناه يحمله في أسفاره مرّة، فيطل عليه، ويحصي مفرداته ومكوّناته، ثمّ لا يلبث أن يطوّر النّظرة إليه فيدخله إلى ذاته، ويعيد بناءه في داخله، بما يكشف عن رؤيا إنسانيّة تصوغ المكان بطريقة واعية تشعر بحيويّته وحميمية التّواصل معه. ثمّ وجدناه يوسع من دائرة وعيه للمكان ليشمل الزّمان بوصفه حركة للمكان ولمكوّناته، فيعمل على استثمار طاقاته بما ينسجم مع الشّرط الإنسانيّ الفاعل وفق مقتضيات الحياة والتواصل البنّاء، ليخلص إلى إدراك جديد يعد فيه المكان كائناً إنسانيّاً فاعلاً، يقاوم أشكال العطالة والجمود والبلى، ويسعى باتجاه الحضور المشترك الذي تتناغم فيه عناصر المكان كلّها، بما يشعر بأنسنة هذه العناصر ودفعها لتحقيق التواصل الإنساني بأسمى مظاهره.

المصادر والمراجع

١- باختين، ميخائيل. ***أشكال الزّمان والمكان في الرّواية***، تر. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٩٠.

٢- باشلار، غاستون. ***جدليّة الزّمن***، تر. خليل أحمد خليل، منشورات المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر

والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.

٣- باشلار، غاستون. ***جماليّات المكان***، ترجمة غالب هلسا، منشورات المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.

٤- صالح، صلاح. ***قضايا المكان الرّوائي في الأدب المعاصر***، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة. الطبعة الأولى ، ١٩٩٧.

٥- صقور، بديع. ***الأعمال الشّعريّة***، توزيع دار الحارث، دمشق، ٢٠٠٥.

٦- العاكوب، عيسى علي. ***العاطفة والإبداع الشّعري***، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

٧- كلاتسكي، روبرتا. ***ذاكرة الإنسان بنى وعمليّات***، تر. د. جمال الدّين الخضور، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ١٩٩٥.

٨- النّصير، ياسين. ***جماليّات المكان في شعر السّيّاب***، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.

صورة الفُرس في "العِقد الفريد"

الدكتور جعفر دلشاد*

مريم جلائي**

الملخّص

يبدو للمتأمّل في "*العِقد الفريد*"، أنّ ابن عبد ربّه الأندلسي قد ألّف موسوعته الضخمة وما تشتمل عليه من ثقافة إسلاميّة ــ عربيّة ما يثير الإعجاب، وللمؤلّف وقفات مع التّراث الفارسي وردت متفرقةً في ثنايا هذا السِّفر. ولو قدّر أن يأتي تعريف للفُرس وثقافتهم في كتاب أُلّف في الشرق العربي لاعتبرنا هذا الأمر طبيعياً وذلك لمجاورتهم البلدان العربيّة وما يلازمه من صلات.

في حين أننا نشاهد أنّ المسافة الجغرافية والتباين التاريخي والثّقافي بين عرب الأندلس والفُرس لم يكونا حاجزاً من أن تصل أخبار من بلاد فارس إلى أقصى الغرب العربي لتظهر في هذه الموسوعة الفريدة، وما يتّصف به هذا الشعب من تراث. وقد تجلّت أقوال ملوكهم وحكمائهم وخاصة في عصر بني ساسان في هذا الأثر، ولعلّ هذا الأمر يرشدنا إلى رصد التّناص الأدبي، وإلى العلاقات التي كانت سائدةً عندئذٍ.

لقد حاولت هذه الدراسة جمع شتات ما ورد ذكره في "*العقد الفريد*" عن أدب ملوك الفُرس وحكمائهم كي تضع أمام القارئ صورة عن الفرس من خلال الأدب الأندلسي.

كلمات مفتاحية: ابن عبد ربّه، العِقد الفريد، الفُرس، الأدب الأندلسي.

المقدمة

الحمدُ لله الذي جَعَل اختلافَ الشعوب آيةً للنّاس لعلّهم يتذكّرون، والصّلاة والسّلام على النّبي العربي خاتم الأنبياء والمرسَلين محمّد صلّى اللهُ عليه وعلى آلِه الطاهرين.

---

* - أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

** - طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية بجامعة إصفهان، إيران. (maryamjalaei@gmail.com)

تاريخ الوصول: ١٣٨٩/١٠/٢٠هـ.ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٣/١٥هـ.ش

من المسلّم به أنّ الأخذ والعطاء ناموس طبيعي يخضع له كل شعب له شيء من الاحتكاك بسائر الشعوب، ونظراً لكون العربية لغة الإسلام المبين، ولاعتناق جماعات كثيرة من مختلف الحضارات لــه، فقد أدّى هذا الأمر إلى التبادل الفكري والثقافي في الأدب العربي حتى صار يمّاً واسعاً تصبّ فيه روافدُ الثقافات الفارسية، واليونانية، والهندية وغيرها. فإماطة الحجاب عن هذه الروافد ستشكف عن جوانب من المتعة والأنس في نفوس الشعوب المختلفة.

ولا يخامرنا شك بأن العربية قد تأثرت بالفارسية وحضارتها الباهرة أكثر من سائر اللغات؛ حيث إنّها شكلّت جزءاً أساسياً من محصول العرب الثّقافي والفكري، فأسهم باحثون من كلا الشــعبين في دراسة ظاهرة تأثير الأدب الفارسي في الأدب العربي ومداه، من الممكن الإشارة إلى كتــاب «**تــأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول**» لمؤلِّفه عيسى العاكوب، ومقالة عنوانهــا «**صورة الفُرس في كتاب البخلاء للجاحظ**» للدكتورة ماجدة حمود، و مقالة «**الأثــر الفارســي في شعر البحتري**» للدكتور وحيد صبحي كبّابة.

ومن مثل هذه البحوث في إيران رسالة ماجستير عنوانها «**صورة الفُرس في ديوان أبي نــواس**» قامت بإعدادها مريم أكبري بجامعة أصفهان. إلا أنه تبيّن لنا بعد قراءات متناثرة في الأدب الأندلسي أنه لم يقتصر التأثر على مشرق العالَم العربي وإنما وصل إلى أدباء المغرب العربي، وتنسّموا عبيرَ التواصل مع الثّقافة الفارسية، ومنهم الأديب الشهير ابن عبد ربّه. فقدّم في موسوعته الكبيرة كنــزاً مــن الثّقافــة الفارسية إلى نُشّاد العلم والمعرفة ليهذّبوا أذواقهم ويلوّنوا أدبهم بلون فارسي رائع. وللأسف قد أُهملت دراسة تأثير الأدب الفارسي في الأدب الأندلسي فلربما تعدّ هذه المقالة من المبادرات الأولى في مجــال الدراسات المقارنة بين الأدبَين.

جدير بالذكر هنا أن معظم ما نُقل في *العِقد* من الأدب الفارسي يقع في نطــاق ســير الملــوك الساسانيين وحِكمهم ووصاياهم؛ لأن الفُرس يهتمّون بهم منذ قديم الزمان. وخير دليل على هذا «هــو بقاء العقيدة الزرادشتية ومحافظة معتنقيها على كيانهم ووجودهم ـــ رغم ما حاق بهم مــن ضــروب التنكيل والتشرد في كثير من الأوقات وهو يرجع فيما نعتقد إلى ما في هذه العقيدة من حكم ووصــايا ونصائح منسوبة إلى الحكم الأزلي، انطوى عليها كتابهم المقدس (**الأفستا**) وما أضاف إليــه الشــراح والمفسرون من إضافات وشروح.»[١]

[١] - العاكوب، *تأثير الحِكَم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول*، ص ٥٥ــ٥٦.

لذا فإن هذا البحث سيلقي الضوء على صورة الفُرس في " ***العِقد الفريد*** " ليظهر مدى تأثر أدب ابن عبد ربّه بالحضارة الفارسية رُغم بُعد المسافة الجغرافية والتاريخية بين القُطرَين الفارسي والأندلسي العربي.

وقد نسّقنا السطور المبثوثة والأخبار المنقولة عن الفُرس في "***العِقد***" ووضعنا عناوين لهذه الأخبار منها الوصايا، السياسة والحكمة الملوكية، الأخلاق والسلوك، التوقيعات، والكتابة والبلاغة، لنكشف اللثام عن صورة الفُرس وجوانب من المؤثِّرات الفارسية على الثقافة الأندلسية متجلية في ثقافة ابن عبد ربّه.

وفي نهاية المطاف، آمل أن يكون البحث نافعاً لأبناء الفُرس والعرب نظراً إلى تأثير الحكم في النفس الإنسانية عامةً والنفس الشرقية خاصةً، وأن يكون جسراً للمزيد من التلاقي للشعبين في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية.

١ - الامتزاج العربي ـــ الفارسي

قبل أن نتحدّث عن ملامح التجلّيات الفارسية في" ***العِقد الفريد*** " نتيجة دمج الأمّتَين العربية والفارسية من قديم الزمان يجمُل بنا أن نعرض صورةً موجزةً لتاريخ الصلات القائمة بينهما. وإننا نختار الإيجاز في هذا المقام، والقارئ يستطيع الرجوع إلى المصادر الخاصة التي تتعلق بالموضوع إذا أراد المزيد من الاطّلاع.

لسنا نبالغ إذا قلنا إن العلاقات بين العرب والفُرس تعود إلى أبعد من التاريخ المدوَّن، إذ نجد إشارات في «الشاهنامة»، الملحمة الكبرى للفردوسي الشاعر الشهير الإيراني، وهي أقرب إلى الأساطير منها إلى الواقع، والكلام عنها يبدو من نافلة القول.

أما من العصر الساساني (٦٧٢ـــ٢٢٦م) ـــ وهو آخر العصور الفارسية قبل الفتح الإسلامي ـــ فبين أيدينا شواهد تاريخية علمية بها تجعلنا نخلُد إلى شيءٍ من الاطمئنان فهي تذكر لنا أنه قد ازدادت العلاقات بينهما اتساعاً، ونرى جرجي زيدان يصرّح:

«وكان في مملكة فارس قبائل كثيرة من العرب، يقيمون على حدودها بين النهرين في العراق والجزيرة، وكانت لهم دولة عربية تحت رعايا الفُرس، وهم المَناذرة في الحيرة.»[١]

[١] -زيدان،جرجي، *تاريخ التمدن الإسلامي*، ج٤: ص ١٣٤.

ومن الطبيعي أنه كانت العلاقات بينهما ثنائية، فقد «كانوا (أي الفُرس) يستخدمون العرب في دواوينهم للكتابة أو الترجمة بينهم وبين مَن يفد على ملك الفُرس من عرب الحجاز أو اليمن أو نجد، وخصوصاً بعد أن دخلت اليمن في حوزتهم على عهد **كسرى أنوشروان** وأشهر كتّاب العرب في دواوين الفُرس آل عدي بن زيد من المضرية.»[1] والتلاقي بين الشعبَين تجاوز حدود الأوساط السياسية إلى عامة الناس ونرى «كثيراً ما كان الفُرس يتعلّمون لغة العرب وينظمون الشعر العربي، حتى ملوكهم لم يكونوا يستنكفون من ذلك»[2].

كما تسرّبت العلاقات بينهما إلى العلاقات الدينية، والاعتقادية؛ ينقل لنا المسعودي في كتابه "مروج الذّهب" أنه: «قدكانت أسلاف الفُرس تقصد البيت الحرام، وتطوف به تعظيماً له ولجدِّها إبراهيم عليه السلام، وتمسكاً بهديه، وحفظاً لأنسابها»[3].

وقد امتدَّ تلاقح الشعبين في العصور التالية من الفتح الإسلامي إلى أن بلغ ذروته في دولة بني العباس وقد صرّح الجاحظ بقوله: «إن دولة بني العباس أعجمية خراسانية ودولة بني مروان عربية أعرابية»[4].

والحقيقة التي لايتطرق إليها شك هي أن مثل هذا النفوذ في هذا العصر لم يكن يحصل إلا تكريماً لنصيب الفُرس الأوفر في إنجاح الثورة العباسية على الأمويين، فانعقدت صلات ضاربة الجذور بين العرب والفُرس في المجالات المختلفة سياسياً، وثقافياً، واجتماعياً قلّما نرى مثيلها بين شعبَين أخريَين، ومن المسلم به نتيجة لهذا الامتزاج المتعدد الجوانب أن يتأثر بعضهما ببعض تأثراً نادر النظير إذ نرى تجلياته في ما وصل إلينا من أدب العصر العباسي وعصوره التالية.

[1] -المصدر نفسه، ١٢٤.
[2] - المصدر نفسه، ١٣٤.
[3] - المسعودي، مروج الذهب، ص ٢٤٢.
[4] - الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص ٢٣٧ .

٢ــ إطلالة على عصر بني ساسان

قد وضع **أردشير** بن بابك سنة ٢٢٦ ميلادية حجرَ الأساس لدولة بني ساسان واختـــار عنـــوان "ملك الملوك" لنفسه بعد أن غلب على دويلات الطوائف. وهذه الدولة قد عاشت أربعة قرون ونيّف، وازدهرت في هذا العصر مناحي الحياة؛ الاقتصادية، الاجتماعية، والسياسية.

كانت الديانة الزرادشتية ديانة عامة الفُرس في العصر الساساني إلى أن دخلت إيران الحظيرةَ الإسلامية بعد بزوغ فجر الإسلام المبين في الجزيرة العربية، وقد قوّض ملوك الأكاسرة أركانَ البدعتَين المشهورتَين المانوية والمزدكية احتفاءً بها.

لنقرأ ما جاء في كتاب كريستين سن هذا نصّه: «تكوّن النظام الساساني من أربع طبقات وهي: طبقة رجال الدين، وطبقة رجال الحرب، طبقة الكتّاب[١]، وطبقة العامّة من الصنّاع والزرّاع.[٢]» إلا أن ما وصل إلينا من مسلّمات الحديث والشهادات التاريخية يدّلنا على مكانة أرباب القلم المنفردة بهـــم، ولنصغ إلى قول القلقشندي الذي يبيّن لنا الأمر إذ يقول: «كانت ملوك الفُرس تقول: الكُتّاب نظـــام الأمور، وجَمال المُلك، وبهاء السلطان، وخُزّان أمواله، والأمناء على رعيته وبلاده، وهم أولى النـــاس بالحِباء والكرامة وأحقّهم بمحبّة السلام»[٣].

وصفوة القول أن ملوك آل ساسان قد جعلوا الكتّاب في مقام يُشار إليه بالبنان، وعاشوا عيشـــةً مفعمةً بالرغد والهناء في كنف الملوك الساسانيين وقد تهيّأ لهم ما احتاجوا إليه ليخلّفوا قسطاً وافراً مـــن كتابات رائعة أفادت الحضارة الفارسية والحضارة العربية الإسلامية بصفةٍ عامةٍ في العصور التالية، وإن معظم التراث الفكري والأدبي الفارسي الذي تأثر به كبار الأدباء العرب يعود تاريخُـــه إلـــى العصـــر

[١] - هذه الطبقة لم تكن موجودة في الأنظمة السياسية السابقة للعصر الساساني، وقد أضافها الأكاسرة إلى الطبقات الثلاث وهذا يدلنا على اهتمامهم البالغ بالكتابة وأصحابها.

[٢] - كريستين سن، ايران در زمان ساسانيان، ص١٥٠.

[٣] - القلقشندي، صبح الأعشي في صناعة الإنشاء، ص ٤٤.

الساساني، وهو مدوَّن باللغة البهلوية الساسانية وقد تُرجمت مقتطفاتٌ منه إلى العربية في القرنَين الثاني والثالث الهجريَين.

٣ــ ابن عبد ربّه وعِقده

أبو عمر أحمد بن عبد ربّه قد نشأ بقرطبة و«كان في نشأته فقيراً خاملاً، فطلب العلم على شيوخ عصره في جامع المدينة، ومن أهم شيوخه بقي بن مخلد، وابن وضّاح، والخشني»[١]. فتلقّى منهم اللغة، والأخبار، والسير وادّخرها في" ***العِقد"*** وخلّفها للأجيال التالية قاصداً لها العبرة الحسنة والتهذيب الخُلقي، وما يلفت انتباه القراء هو أنّ القسم الأوفى والأوفر من الكتاب يتعلّق بالشرق حتى قال عنه الصاحب بن عبّاد (ت ٣٨٥هـ) عندما شاهد هذا الكتاب، جملته المشهورة: «هذه بضاعتنا رُدّت إلينا، ظننتُ أن هذا الكتاب يشتمل على شيءٍ من أخبار بلادهم وإنما هو مشتمل على أخبار بلادنا ولا حاجة لنا فيه»[٢].

أما طريقة ابن عبد ربّه في تأليف" ***العِقد"*** فإنه قد حذا حذوَ ابن قتيبة في عيون الأخبار وقد جمع مادة كتابه من مصادر مختلفة من دواوين الشعراء، ومؤلَّفات الكبار العرب، والكتب السماوية. واعتبره محققون كثيرون بمثابة موسوعة أدبية قد اجتمعت فيه أصناف العلوم والآداب في عصره. وقسّم المؤلف كتابه إلى خمسة وعشرين قسماً سمّاها بأسماء الجواهر وجعل هذه الجواهر متناظرة كحبّات العِقد، و«العنوان "***العِقد الفريد***" تطوّر متأخّر زاد فيه كلمة "الفريد" أحد المطالعين أو الناشرين»[٣].

٤ــ التجلّيات الفارسية في "*العِقد الفريد*"

---

[١]- عباس، احسان، *تاريخ الأدب الأندلسي*، عصر سيادة القرطبة،ص ١٨٣.

[٢] - فروخ، عمر، *تاريخ الأدب العربي*، ص ٢١٢.

[٣]- *المصدر نفسه*، ص٢١٢.

أشرنا سابقاً أن للحضارة الفارسية تأثيرات ملفتة الانتباه في مختلف أجزاء "***العقد الفريد***" والـتي قادنا إلى البحث عن مختلف جوانبها، فمن أبرز التجليات الفارسية في "***العقد***" يمكن الإشارة إلى ما يلي:

أ-الوصايا

إن الوصايا الحكمية كانت موضع اهتمام النفس الشرقية إذ احتلّت حيّزاً كبيراً من الأدبَين الفارسي والعربي منذ أقدم الأزمنة، وهي تنطوي على ما يُخرجه أديبٌ حكيمٌ للناس من دروس وعِظات قد حصل عليها الشخص الحكيم خلال حياته ليستفيدوا منها في خضم الحياة.

ودولة آل ساسان ــ كما أسلفنا الحديث عنها ــ أسّست على يد ملوك من الحكماء، فخلّف كتّاب البلاط قدراً هائلاً من وصايا توجَّه بها ملك إلى ابنه أو إلى ملك أعقبه أو إلى الوزراء والأجيال اللاحقة.

وقد أتى ابن عبد ربّه بشذرات منها في أثره الخالد، منها وصايا **أردشير بن بابك** (٢٢٦-٢٣٩م) وهو كما أسلفنا القول عنه يرجع إليه فضل إقامة الصرح الساساني، وهو أعظم الملوك الساسانيين حكمةً وسياسةً، وكان أبرز ملوك الفُرس في الميل إلى العلم، وتشجيع الترجمة والتأليف. نتيجة لذلك فقد احتفى به الكتّاب والمؤرخون احتفاءً منقطع النظير ويمكن القول إن أغلب ما نسب إلى **أردشير** من حكم ووصايا ونصائح في المصادر العربية له نصيب من الصحة والحقيقة من حيث انتسابه إليه. فالمعتقد أنه كان هناك أكثر من كتاب ساساني يتصل بشخصية **أردشير** وأعماله، وقد أتيح لأدباء العرب ومؤرخيهم أن يطلعوا عليه في العصر العباسي الأول. وأشهر هذه الكتب هو "**كارنامك أردشير**" الذي كُتب قريباً من سنة ٦٠٠ م؛ والذي يُعدّ بحق مصدراً لما في الشاهنامة والكتب العربية عن **أردشير**.[١]

[١] ــ العاكوب، *تأثير الحِكَم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول*، ص ٨٧ .

ومن وصاياه التي يمكن الإشارة إليها وصيته المفعمة بالحكمة إلى ابنه إذ يقول: « إن المُلك والعدل أخوان لا غنى بأحدهما عن الآخر، فالمُلك أسٌّ والعدل حارس. والبناء ما لم يكن له أسٌّ فمهدوم، والملك ما لم يكن له حارس فضائع.

يا بني، اجعل حديثك مع أهل المراتب، وعطّيتك لأهل الجهاد، وبشرك لأهل الدين، وسِرُّك لمن عناه ما عناك من ذوي العقول».[1]

ولابن عبد ربّه موقف آخر من بيان حسن السياسة وإقامة العدل في المملكة مشيراً إلى **أبرويز**(٥٩٠ــ ٦٢٨م). و **أبرويز** هذا هو كسرى الثاني حفيد **كسرى أنوشروان**، الذي تمّ احتفال تتويجه في ***"تيسفون "*** عاصمة ***" إيرانشهر***" وله مكانة منقطعة النظير في دولة آل ساسان، والواقع أن معظم الروايات المفصلة عن عظمة البلاد الساسانية والتي يذكرها القدماء من العرب والفُرس تعني عصر كسرى الثاني.

«إنه لُقّب في عصره بـ "**أبرويز**" بمعنى الفاتح ولاشك أنه قد لُقّب به تمجيداً لانتصاراته الكبيرة في الحروب.»[2]

أبرويز الحكيم يوصي ابنه **شيرويه** قائلاً:

« لا توسعنَّ على جندك سَعةً يستغنون بها عنك، ولا تضيقنَّ عليهم ضيقاً يضجّون به منه، ولكن أعطهم عطاءً قصداً، وامنعهم منعاً جميلاً، وابسط فأكثرت التعجب»[3]. كما أنه يوصيه بأن يتّخذ العدل والنصفة نهجاً له قائلاً:

---

[1] ــ ابن عبد ربّه، *العقد الفريد*، ج١:ص ٢٦.

[2] - داهيم، *حسرو پرويز در جنگهاى بيست وهفت ساله ايران وروم*، ص١٠ .

[3] - *المصدر نفسه*، ج١: ٢٨.

« اعلم أنَّ كلمةً مِنكَ تسفك دماءً، وأخرى منك تحقن دماءً، وأن سخطك سيفٌ مسلولٌ على من سخطتَ عليه، وإن رضاك بركةٌ مستفيضةٌ على من رضيت عنه، وأن نفاذ أمرك مع ظهور كلامك. فاحترس في غضبك من قولك أن يخطئ، ومن لونك أن يتغير، ومن جسدك أن يخف؛ فإن الملوك تعاقب حذراً وتعفو حلماً. واعلم أنك تجل من الغضب، وأن ملكك يصغر عن رضاك، فقدر لسخطك من العقاب، كما تقدر لرضاك من الثواب.»[١]

كما يبدو من كلامه أنه يوصي ابنه بما يجدر بالملوك أن يتزيّنوا به في أعمالهم السياسية ويؤكدّ خاصةً على العدالة والقصد في كل الأحوال.

ومن الوصايا الساسانية قول **كسرى أنوشروان** إلى مرازبة خراسان حيث يقول: «عليكم بأهل السخاء والشجاعة، فإنهم أهل حسن الظن بالله تعالى.»[٢]

و**كسرى** (٥٣١ - ٥٧٩م) هذا وهو المعروف في التاريخ بلقب **أنوشروان**[٣] يعتَبر احتواءه على عرش إيران مبدأً وافتتاحاً لأزهى عصر من عصور الدولة الساسانية.[٤]

إذن هذه أقوال وحكم كثيرة تتصل بحياته وسياسته وعدله وقد تصوّره لنا الروايات الشرقية مثالاً للحاكم العدل، فالكتّاب العرب والفُرس يروون لنا حكايات كثيرة في وصف جهده ومحاولته لصيانة العدالة والمساواة.[٥]

---

[١] - *المصدر نفسه*، الصفحة نفسها.

[٢] -*المصدر نفسه*.

[٣] - أنوشروان: الروح الخالدة.

[٤] - كريستين سن، ايرانيان در زمان ساسانيان، ص٤٨٤.

[٥] - المصدرنفسه، ٤٩٦.

كما يحدّثنا عنه الثعالبي في قوله: « إنه لم يكن في الأكاسرة بعد **أردشير** الذي له فضيلة السبق أعدل من **أنوشروان** فلذلك ضُرب المثل به في العدل من بينهم. وهو الذي وُلد النّبي (ص) في زمانه لتسع سنين خلت من مُلكه، وافتخر عليه الصلاة والسلام بذلك وقال: ولدتُ في زمن الملك العادل»[١].

وصفوة القول إنه عَلَم من أعلام الحكمة في الأدبين الفارسي والعربي.

ومن الطبيعي أن يكون ثمة وزراء من أهل العلم والأدب إلى جانب الملوك الساسانيين يؤزرونهم في تدبير المملكة وسيادتها؛ فمن أكثرهم شهرةً في الكتب التاريخية الحكيم الكبير **بزرجمهر** الذي احتلّ مكانة الصَّدارة في حكم الحكماء الفُرس ربما يعادل مكانة لقمان الحكيم لدى أبناء العرب.

«إن **بزرجمهر**[٢] هذا كان وزيراً **لكسرى أنوشروان** وهو الذي قتله وذلك أن **بزرجمهر** ترك المجوسية ورجع إلى دين عيسى بن مريم ودان به فقتله كسرى لذلك.»[٣] وله قضايا وحكم ومواعظ بين أيدي الناس و«يعتبر ***بندنامغ بزركمهر*** **(نصائح بزرجمهر)** أشهر مثال لأدب النصح لوناً من الانتاج تميزت به العبقرية الإيرانية وكان له أكبر الأثر على آداب الإسلام التي ظهرت من بعده.»[٤]

ومن الطبيعي ألا يهمل ابن عبد ربّه وصايا **بزرجمهر** إلى الناس، فيذكر منها قوله: « ما ورَّث الآباءُ الابناءَ شيئاً خيراً من الأدب، لأنّ بالأدب يكْسِبون المال، وبالجهل يُتْلفونه»[٥].

وهذه الوصية المنقولة عن الحكيم الكبير **بزرجمهر** تكفينا في اعتباره من أعلام الحكمة.

---

[١] - الثعالبي، ثمار القبوب في المضاف والمنسوب،ص ١٦٥ .

[٢] ــ « نسبت إلى بزرجمهر أساطير كثيرة وربما هي كتبت محاكاةً عن أساطير أحيقر (Ahigar)فاسترعى انتباه المسلمين في القرون الإسلامية الوسطى، نظن ظناً قوياً أن تكون هذه الشخصية الشهيرة التي لحق اسمه بقصة وضع النرد في إيران نفس برزوية الطبيب». كريستين سن، ايرانيان در زمان ساسانيان، ص ٩٦

[٣] ــ النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ص ٣٢٨

[٤] ــ العاكوب،تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ص ٥٨

[٥] ــ ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج٢: ١٠٩

ومن وصاياه التي عثر عليها في آثاره بعد مقتله هي العبارة التالية: « إذا كان الغـدرُ في النـاس طِبَاعاً فالثقة بالناس عَجز، وإذا كان القَدَر حقّاً فالحِرص باطل، وإذا كان المَوت راصـداً فالطمأنينـة حُمق»[١].

ويروى عنه في مدح الكرم وذم البخل: « إذا أقبلت عليك الدنيا فأنفق منها فإنها لا تفـنى، وإذا أدبرت عنك فأنفق منها فإنها لا تبقى».[٢]

في صدد فضل الصّداقة على القرابة يروى عنه: «قيل لـ **بزرجمهر** مَن أحبُّ إليـك، أخـوك أو صديقك؟ فقال: ما أُحبُّ أخي إلا إذا كان صديقاً»[٣].

وقد اقتبس ابن عبد ربّه ما حكي عن الحكماء، مثل **سلمان الفارسي** الصحابي الكبير. «سلمان أبو عبدالله الفارسي الرامهرمزي الأصبهاني[٤] سابق الفُرس إلى الإسلام، وصحب النبي (ص) وخدمه»[٥].

وهو من قال النبي فيه يوم الأحزاب: «سلمان منّا أهل البيت»[٦]. وذاع صيته في الحكمة وسداد الرأي وعمق التفكير، وقيل إنه هو الذي أشار بحفر الخندق وكان له فيه فضل عمل.

ويدلّنا على حكمته الغزيرة قوله الموجز في الاقتصاد في الأمـور العامـة فإنهـا داعيـة للـدوام والاستمرار، والمقصد له فضل السبق في ذلك، عندما يقول: «القصدَ والدوامَ فأنت الجواد السابق»[٧].

ولا يخفى على أحد أن القصد والدوام يُطلَق عليه حديثاً مصطلح «التكامل والتدريج» وهو أساس لكثير من نظريات علم الاجتماع ومستجداته الحديثة؛ إذ يعتقد علماء الاجتماع أنه لاينال

[١] ـ *المصدر نفسه*، ١٠٩
[٢] ـ *المصدر نفسه*، ٢٨.
[٣] ـ *ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج٢ :ص* ٥٠ .
[٤] ـ يقال إنه من منطقة "جي" بأصبهان، ويقال من رامهرمز.
[٥] ـ *الصفدي، الوافي بالوفيات، ص* ٣٠٩ .
[٦] ـ *الحاكم، المستدرك علي الصحيحين، ج٣ :ص* ٥٩٨ .
[٧] ـ *ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج٢، ص* ٨٠.

المجتمع ما يتوخّى من الرُّقي والازدهار إلا عندما يسير مختلف أنظمته وأجزاءه تجاه التكامل تدريجياً وخطوةً خطوةً.

ب- السياسة والحكمة الملوكية

لاشك بأن بلاد فارس قد اتسمت من العصور الغابرة بسمة التنظيمات السياسية، والاجتماعية، والعسكرية، قلما نجد مثيلها في البلدان الأخرى، وقد وصلت ذروتها في دولة آل ساسان، إلى أن اشتهر ساستها بسداد الرأي وحسن السياسة في القضايا الدائرة في فلك رعاياهم ومملكتهم وكانوا من أعلام الحكماء والمهتمين بالحِكَم ليعملوا بمقتضاها، ويؤكد على هذا الادّعاء ما نقل عن **أنوشروان** إذ يقول: «القلوب تحتاج إلى أقواتها من الحكمة كاحتياج الأبدان إلى أقواتها من الغذاء[1]».

أما بالنسبة إلى العرب الذين كانوا يعيشون ــ قبل اعتناقها الإسلام المبين ــ في القفار والفيافي دون أن يسودهم نظام سياسي بمعناه المعروف في علم السياسة، فقد كانت تعوزهم تجارب الفُرس وخبراتهم السياسية والاجتماعية في العصر العباسي.

لذا نرى بعد الفتح الإسلامي لفارس والنفوذ الفارسي في البلاط العربي، وذلك بأن يقوم العرب بأخذ ما كان عند الفُرس من تجارب لتغطّي فجوتها في سياسة العباد وعمارة الرقعة الإسلامية المترامية الأطراف؛ لذا نجد ترجمة «سيرة **سابور بن أردشير** المعروف بسابور الجنود، وقصته مع ملك الحضر وابنته النضيرة وسيرة سابور ذي الأكتاف وبهرام كور ربيب المناذرة، **وكسرى أنوشروان** ووزيره **بزرجمهر** القصص البهلوية، وسير الملوك بصفة عامة، قد أضافت إلى قصص العرب ثروةً كبيرةً زادت الأدب العربي غنى واتساعاً»[2].

---

[1] ــ المبرَّد،*الكامل في اللغة والأدب*، ٤٥٧ وربما تأثر الإمام علي (ع) بحكمته إذ يقول:
«إنّ هذه القلوب تَمَلّ كما تَمَلّ الأبدان، فابتغوا لها طرائف الحكمة.» (الإمام علي، *نهج البلاغة*، الحكمة ١٩٧: ١٠٤٨)

[2] ــ بدوي، *صلات بين أدبي الفرس والعرب*، ص ٨٦ .

وصفوة القول أن العرب قد وجدت ضالتها المنشودة في السياسة الملوكية عند الفُرس إذ بـــادرت إلى ترجمة الحكم الملوكية إلى العربية واقتباسها في أعمالها الأدبية.

أما بالنسبة إلى "***العِقد الفريد***" فيجد الباحث قسماً مما نقل فيه من الأدب الفارسي الساســاني، يقع في نطاق الحِكَم ذات الصلة بالسياسة الملوكية إلا أنه أحياناً لا يشير إلى الملك الحكيم الذي رويت عنه الحكمة كما لا يشير إلى مصدر الرواية الفارسي، كما نلاحظ في الرواية التالية:

« وذكروا أن ملكاً من ملوك العجم كان معروفاً ببعد الغور ويقظة الفطنة وحســن السياســة، وكان إذا أراد محاربة ملك من الملوك وجه إليه من يبحث عن أخباره وأخبار رعيته قبل أن يظهــر إلى محاربته، فيكشف عن ثلاث خصال من حاله، فكان يقول لعيونه[1]: انظروا هل ترد على الملك أخبــار رعيته على حقائقها أم يخدعه عنها المهدي ذلك إليه؟ وانظروا إلى الغَني في أي صنف هو من رعيتــه، أفيمن اشتدَّ أنفه وقلَّ شرهه أم فيمن قلَّ أنفه واشتدَّ شرهه؟ وانظروا في أي صنفي رعيته القوام بــأمره؟ أفيمن نظر ليومه وغده أم من شغله يومه عن غده؟ فإن قيل له لا يخدع عن أخبار رعيته، والغني فــيمن قل شرهه واشتد أنفه، والقوام بأمره من نظر ليومه وغده؛ قال: اشتغلوا عنه بغيره. وإن قيل لــه ضــد ذلك؛ قال: نار كامنة تنتظر موقداً، وأضغان مزملة تنتظر مخرجاً، اقصدوا له فلا حين أحيَن من سلامة مع تضييع، ولا عدو أعدى من أمن أدى إلى اغترار»[2].

كما نستنتج من كلامه أنه كان ملكاً ذا حزمٍ وصلابةٍ وآراء صائبة لا يقوم بالحرب دون تــدبيرٍ كي يحصل على نجاح أكثر. إنه ملك يعرف القطاعات المختلفة للمجتمع الإنساني وأحوالهم المتباينــة، وهو كطبيب يقوم بباثولوجيا أجساد المجتمعات فبإمكانه أن يدرك جيّداً أي مجتمع قد أُصيب بالضعف والانهيار، ولايستطيع الصمود أمام شنّ أعدائه.

---

[1] ـــ جواسيسه.

[2] ـــ ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج١،ص ٧٨.

وأحياناً يذكر اسم الملك الفارسي، على سبيل المثال في صدد ما يصحب به السلطان يقول: « وقال **أبرويز** لصاحب بيت المال: إني لا أعذرك في خيانة درهم عليّ وأن لا أحمدك على صيانة ألف ألف: لأنك إنما تحقن بذلك دمك وتقيم أمانتك، فإن خنت قليلاً خنت كثيراً. واحترس من خصلتين: النقصان فيما تأخذ، والزيادة فيما تعطى. واعلم أني لم أجعلك على ذخائر الملك وعماد المملكة والقوة على العدو، إلا وأنت عندي آمن من موضعه الذي هو فيه، وخواتمه التي هي عليه، فحقّق ظنّي باختياري إياك أحقق ظنك في رجائك إياي. ولا تتعوض بخير شراً، ولا برفعة ضعة، ولا بسلامة ندامة، ولا بأمانة خيانة»[١].

يكفينا قولُه هذا في اعتباره ملكاً حكيماً لايبخل على بطانته بإرشاداته القيّمة والبنّاءة في القيام بوظائفهم الحكومية بدقةٍ وأمانةٍ.

كما يوصي ابنه **شيرويه** في اختيار بطانته إذ يقول:

«وليكن من تختاره لولايتك امرءً كان في ضعة فرفعته، أو ذا شرف كان مهملاً فاصطنعته. ولا تجعله امرءً أصبته بعقوبة فاتضع لها، ولا امرءً أطاعك بعد ما أذللته، ولا أحداً ممن يقع في قلبك أن إزالة سلطانك أحب إليه من ثبوته. وإياك أن تستعمله ضرعاً غمراً كثيراً إعجابه بنفسه، قليلاً تجربته في غيره؛ ولا كبيراً مدبراً قد أخذ الدهر من عقله، كما أخذت السن من جسمه.[٢]»

وحول ما كان عليه **أردشير**، مؤسس دولة الأكاسرة، من حكمة وتدبّر يذكر لنا ابن عبد ربّه الرواية التالية:

---

[١] ـ *المصدر نفسه*، ٢٢.

[٢] ـ *المصدر نفسه*، ٢٨ .

«قيل لــ**أردشير**: الأدب أغلب أم الطبيعة؟ فقال: الأدب زيادة في العقــل ومنبهــة للــرأي، ومكسبة للصواب، والطبيعة أملك لأن بها الاعتقاد وبها الفراسة وتمام الغذاء.[١]»

وأما الموبذان - وهو العالِم ورجل الدين بالفارسية - فله شأن رفيع عند الأكاسرة حيث هــو حكيم يحاول المَلك أن يستفيد من بحر حكمته مهما سنحت فرصةٌ. والرواية التالية ترشدنا إلى ما قلنا:

«قال **أنوشروان** للموبذان: ما كان أفضل الأشياء؟ قال: الطبيعة النقية تكتفي من الأدب بالرائحة ومن العلم بالإشارة وكما يموت البذر في السباخ[٢] كذلك تموت الحكمة بموت الطبيعة. قال له: صدقت ونحن لهذا قلّدناك ما قلّدناك.[٣]»

مما نقله ابن عبد ربّه عن الحِكم الملوكية والسياسة عند الأكاسرة يتّضح أن ملوك الفُرس، لــدى الأندلسيين، يتسمون بالحكمة والعدالة وبُعد الغور. ومن جانب آخر لا يخفى علــى أحــد أن هــذه الصفات في الملوك تُسعد الرعية وتبعث فيها إشراقة الأمل والحيوية.

ج -حسن المعاشرة والسلوك

ومما ورد ذكره في "***العقد الفريد***" عن مميزات الشعب الفارسي بصفةٍ عامةٍ وملــوكهم خاصــةً الطقوس الشائعة آنذاك مشيراً إلى وحدة الصف والابتعاد عن التفرقة والتشتت نقلاً عن حبيب الطائي:

«وقد كان المحلق بن حَنْتَم بن شدَّاد خاملاً لا يذكر، حتى طَرقه الأعشى في فِتية وليس عنده إلا ناقة. فأتى أمَّه، فقال: إنّ فتية طَرقونا الليلة، فإنْ رأيتِ أن تأذني في نَحر الناقة؟ قالت: نعم يــا بُــني.

[١] ـ *المصدر نفسه*، ج٢: ١٠٩.

[٢] ـ أرض مالحة التربة.

[٣] ـ *المصدر نفسه*، ص١٠٩.

فنَحرها واشترى لهم ببعض لحمها شراباً وشَوى لهم بعضَ لحمها. فأصبح الأعشى ومَن معــه غـــادِين. فلم يَشْعر المحلّق حتى أتته القصيدةُ التي أولها:

أَرِقتُ وما هذا السُّهاد المُؤرّقُ   وما بِيَ من سُقْم وما بي مَعشَقُ

وفيها يقول:

لَعْمري لقد لاحتْ عيون كثيرة   إلى ضَوء نار في يَفاع تَحرَّقُ
تُشَبّ لَمقْرورَيْن يَصْطليانها   وبات على النار النَدى والمحلّق[1]
رَضِيعي لَبانٍ ثَدْيَ أمّ تقَاسما   بأسْحمَ داجٍ عوْضُ لا نتَفرّق[2]
ترى الجُود يَسْرِي سائلاً فوق وَجهه   كما زان مَتْن الهُنْدوانيّ رَونق

فلما أتته القصيدة جعلت الأشراف تخطب إليه، ويقول القائل: وبات على النّار النّدى والمحلَّــق وقوله تقاسما بأسحم داج. يقول: تحالقا على الرّماد، وهذا شيء تفعله الفُرس لئلا يفترقوا أبدا».[3]

لأبيات الأعشى قصةٌ ومغزى، فالقصة ذكرها كل من تناول هذه الأبيات.

أما المغزى فيتعلّق بطقوس الأمم أثناء تحالفهم وتعاهدهم؛ فالعرب كانت تتعاهد في جاهليتها على النار وبغمس الأيدي في الدّماء، وأضاف صاحب الخزانة إلى أن العرب كانت تتعاهد على التراب نقلاً عن ابن السيد البَطَليوسي[4].

وقد زاد صاحب ***العقد الفريد*** فقال بأن الفرس كانت تتحالف على الرماد، وهو ما لم أجد لــه دليلاً لدى غيره.

---

[1] - المقرور: الذي يرتجف من البرد. اصطلى: تدفأ.

[2] - أسحم: شديد السواد. عوضُِ: (يبنى على الكسر،والفتح، والضم) الدهر.

[3] - *المصدر نفسه*، ج٥: ٢٠٥-٢٠٦.

[4] _ *البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب على شواهد شرح الكافية*، ج٣، ص ٢١٢.

ومن السنن التي كانت شائعة بين الفُرس آنذاك يشير ابن عبد ربّه إلى تقبيل يد الملوك كما كان يفعله العرب وكيف يميط المؤلف اللثام عن نياتهم المختلفة وراء فعلهم المشترك هذا بقوله؛

«دخل رجل على هشام بن عبد الملك فقبَّل يده؛ فقال: أف له، إن العرب ما قبَّلت الأيـــدي إلا هلوعاً، ولا فعلته العجم إلا خضوعاً»[١].

وذكر ابن عبد ربّه ما كان رائجاً بين الفُرس في تقسيمها دهرها كله إلى أربعة أيام مشيراً إلـــى طبائع الإنسان؛ «ونحن قائلون بعون الله وتوفيه في طبائع الإنسان وسائر الحيوان، وتفاضـــل البلـــدان، والنعمة والسرور، إذ لم يكن مدار الدنيا إلا عليها، ولا قوام الأبدان إلا بها، وإذ هي ثمـــرة الفراســـة، وتركيب الغريزة، واختلاف الهمم، وطيب الشيم، وتفاضل الطعوم. وقد تكلَّـــم النـــاس في النعمـــة والسرور على تباين أحوالهم، واختلاف هممهم، وتفاوت عقولهم، وما يجانس كل رجل منهم في طبعه، ويؤالفه في نفسه، ويميل إليه في وهمه. وإنما اختلف الناس في هذا المذهب لاختلاف أنفسهم، فمنهم من نفسه غضبية، فإنما همُّه منافسة الأكفاء، ومغالبة الأقران، ومكاثرة العشيرة. ومنهم من نفسه ملكية فإنما همُّه التفنن في العلوم، وإدراك الحقائق، والنظر في العواقب. ومنهم من نفسه بهيمية، فإنما همُّـــه طلـــب الراحة، وإهمال النفس على الشهوة من الطعام والشراب والنكاح، وعلى هذه الطبيعة البهيمية قسَّمت الفُرس دهرها كله، فقالوا: يوم المطر للشرب، ويوم الريح للنوم، ويوم الدجن للصيد، ويـــوم الصـــحو للجلوس. وهي أغلب الطبائع على الإنسان، لأخذها بمجامع هواه، وإيثار الراحة، وقلة العمل»[٢].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفُرس من قديم الزمان ميّالون إلى الإفراط في الشراب، حتى وصفهم بعض المستشرقين، منهم هرودوت بالإمعان في ذلك والغلوّ فيه.[٣]

---

[١] ـ *المصدر نفسه*، ج٢: ١٣٢.

[٢] ـ *المصدر نفسه*، ج٦: ١٧١.

[٣] ـ هرودوت، *تاريخ هرودوت*، ص ١٠٥.

وما يؤيّد هذا الرأي قول حمزة الإصفهاني حيث يقول: «إن بهرام جور أمر الناس أن يعملوا من كل يوم نصفَه ثم يستريحوا ويتوافرو١٠ على الأكل والشراب واللهو، وأن يشربوا على سماع الغناء فعزّ المغنّون.»[١]

وأما رياضة الصيد فكانت عند الفُرس من الهوايات المحبّبة التي كانت تحظى باهتمام عظيم، و«كان لهم شأن في تربية الجوارح وتضريتها وإتقان فنون الصيد ويحكون أن أول من صاد بالبازي كان ملكاً فارسياً»[٢].

وعن أخلاق وسير العجم وملوكهم يُلفت ابن عبد ربّه انتباه القارئ في "***العِقد***" إلى فن الخطابة السائر في العصر الساساني، ويرسم ملامحه من خلال الرواية التالية عن **أردشير بن يزدجرد** إذ يقول: «في سير العجم أن **أردشير بن يزدجرد** لما استوثق له أمره، جمع الناس، فخطبهم خطبةً حضَّهم فيها على الألفة والطاعة، وحذّرهم المعصية ومفارقة الجماعة، وصنف لهم الناس أربعة أصناف، فخروا له سجداً. وتكلَّم متكلّمهم، فقال: لا زلت أيها الملك محبواً من الله بعز النصر، ودرك الأمل، ودوام العافية، وتمام النعمة، وحسن المزيد؛ ولا زلت تتابع لديك المكرمات، وتشفع إليك الذمامات حتى تبلغ الغاية التي يؤمن زوالها، ولا تنقطع زهرتها، في دار القرار التي أعدها الله لنظرائك من أهل الزلفى عنده، والحظوة لديه؛ ولا زال مُلكك وسلطانك باقيَين بقاءَ الشمس والقمر، زائدين زيادة البحور والأنهار، حتى تستوي أقطار الأرض كلها في علوك عليها، ونفاذ أمرك فيها»[٣].

وبعد أن ينتهي من الدعاء له يصف العدالة الإجتماعية حينئذٍ وكيف أنها انتشرت بواسطة هذا الملك إذ يقول: «فقد أشرق علينا من ضياء نورك ما عمَّنا عمومَ ضياء الصبح، ووصل إلينا من عظيم رأفتك ما اتَّصل بأنفسنا اتصالَ النسيم، فأصبحت قد جمع الله بك الأيادي بعد افتراقها، وألفَّ بين

---

[١] ـ الأصفهاني، *تاريخ سني ملوك الأرض و الأنبياء*، ص٤٣.

[٢] ـ خسروي، *شعر شكار در ادب عربى با نگاهى به شعر نخجيرگانى فارسى*، ص ١٩و٢٠.

[٣] ـ ابن عبد ربّه، *العقد الفريد*، ج١، ص ٢٣٢.

القلوب بعد تباغضها، وأذهب عنا الإحن والحسائف بعد توقد نيرانها، بفضلك الذي لا يدرَك بوصف، ولا يُحدُّ بنعت. فقال أردشير: طوبى للممدوح مستحقاً؛ وللداعي إذا كان للإجابة أهلاً»[١].

الملفت للنظر في الرواية السابقة هو أن الملك الحكيم **أردشير بن يزجرد** كان يحثّ الناس على أن يشدّدوا أواصر المودّة والمحبّة بينهم ويبتعدوا عن التفرقة والتشتت، إذ أن التفرقة تسوق الشعب إلى الانهيار والهلاك، والألفة بينهم لاتتحقق إلا بخضوعهم أمام أوامر ملك يتّصف بالحكمة وسداد الرأي.

د- التوقيعات

إن نظام التوقيع نظام فارسي قد أخذته العرب من الفُرس في العصر العباسي الأول ويوضح ابن قتيبة ماهيته حيث يقول: «كان **أنوشروان** إذا ولّى رجلاً أمر الكاتب أن يدع في العهد موضع أربعة أسطر ليوقّع فيه بخطه.»[٢]

والدافع إلى هذا الأمر كان « أن رعايا الدولة في الولايات والأمصار إذ تعرّضوا للمظالم فلم يكن بُدّ لهم إلا أن يلجأوا إلى مرجع أعلى في الدولة من خليفةٍ أو أميرٍ أو وزيرٍ. وقد جرت العادة في العصر الساساني أن تكتب تفاصيل الشكوى في ورقةٍ تسمّى أحياناً رقعةً تشبيهاً برقعة الثوب من حيث صغر حجمها. والرئيس كان يكتب تحت قصة الشاكي رأيه بأوجز لفظ وأقصر تعبير وتسمّى كتابته تلك توقيعاً.»[٣]

ولهذه التوقيعات أهمية بالغة في الأدب، إذ إنه كان يكتبها كبار الكتّاب الساسانيين وهم محاولون في اختيار أجمل الألفاظ و أفضل الأساليب.

ومن توقيعات عهد الأكاسرة نقل منها ابن عبد ربّه ما يلي:

---

[١] ــ *المصدر نفسه*، ص ٢٣٢.

[٢] ــ ابن قتيبة، عيون *الأخبار*، ج١، ص ٨.

[٣] ــ العاكوب، *تأثير الحِكَم الفارسية في الأدب العربي في العصرالعباسي الأول*، ص ٢٥٦و٢٥٧.

«وقّع **أردشير** في أَزْمة عمّت المملكة: مِن العدل أن لا يفرح الملك ورعيتُه مَحزونـــون. ثم أَمـــر ففرَّق في الكُور جميعَ ما في بُيوت الأموال»[1].

كما نعلم أن **أردشير** اشتهر في التاريخ بالملك العادل الساساني، فتوقيعه هذا يُثبت مـــا ادّعـــاه المؤرخون، إذ إن من مظاهر العدالة هو أن لا ينسى الحاكم رعيّته حينما تعمّهم أزمةٌ أو بلاءٌ.

وما رواه ابن عبد ربّه عن **كسرى بن قباذ (كسرى أنوشروان)** وهو أنـــه «رَفـــع رجـــل إلى كِسرى بن قُباذ رُقعة يُخبره فيها أنّ جماعة مِن بطانته قد فسدت نياتهم وخبُثت ضمائرهم، منهم فـــلان وفلان. فوقَّع في أسفل كتابه: إنما أملك ظاهرَ الأجسام لا النيات، وأحكم بالعدل لا بالهوى، وأفحص عن الأعمال لا عن السرائر»[2].

فإن التوقيع هذا خير دليل على عدالة الملك وانصافه، إذ ليست من العدالة أن يحكم الحاكم على نوايا الأشخاص وما يكتمون في ضمائرهم.

و**أنوشروان** العادل وقدسبق الحديث عنه قد وقّع إلى صاحب خراجه:

«ما استُغزر الخراج بمثل العَدْل، ولا استُنزر بمثل الجَوْر. ووقّع في قصة رجل تَظلّم منه: لا يَنبغـــي للملك الظلم، ومِن عنده يُلتمس العَدل، ولا البُخلُ، ومن عنده يُتوقَع الجُود؛ ثم أمر بإحضـــار الرّجـــل وقَعد منه بين يدي المُوبَذ[3]. ووقّع في قصّة محبوسٍ: مَن ركب ما نُهي عنه حيل بينه وبين ما يشـــتهي. ورَفع إليه بعضُ خَدمه رقعةَ يُخبره فيها بكثرة عِياله، وسُوء حاله، فَعرف كذبه، فوقَّع: إنّ اللّهَ خَفّـــف ظَهرك فثقّلته، وأحسن إليك فكَفرته، فتُب إلى الله يَتُبْ عليك. ووقع في قصّة رجل سَعى إليه بباطـــل: باللسان احفَظ رأسَك. ووقّع في قصة رجل ذَكر أنّ بعض قرابة المَلك ظَلَمه وأخذ مالَـــه: لا تَصـــلح

[1] ـ *ابن عبد ربّه، العقد الفريد،* ج٤، ص ٥٨ .

[2] ـ *المصدر نفسه،* ص٥٨.

[3] ـــ فقيه الفُرس.

العامّة إلا ببَعض الحَيْف على الخاصة، فإن كنتَ صادقاً أبحثُك جميع ما يَملكه. فلم يتظلّم بعدها أحـــدٌ من قرابته»[١].

يظهر مما سبق أن الملوك الأكاسرة كانوا يقصدون بتوقيعاتهم إزالة الظلم من المجتمع، حيث تسود فيه الحكمة والعدالة، وعيش المجتمع في محبّة ووداد.

هـ-البلاغة وكتابة الرسائل

قد خلّف الملوك الساسانيون جملةً من النصائح الموجهة إلى كتّابهم ليتمكّنوا من أمر البلاغة في الكتابة، ومن هذا القبيل ما ذكره ابن عبد ربّه عن **أبرويز** حيث يقول لكاتبه:

« اعلم أنَّ دعائم المَقالات أربع، إن التُمس لها خامسة لم تُوجد، فإن نقص منها واحدٌ لم تـــتمّ، وهي سُؤالك الشيء، وأمرك بالشيء، وإخبارك عن الشيء، وسُؤالك عن الشيء. فإذا طلبت فأسجح، وإذا سألتَ فأَوضح، وإِذا أمرت فأحكم، وإِذا أَخبرت فحقِّق. وأجمع الكَثِير مما تريـــد في القَليـــل ممـــا تقول. يريد الكلام الذي تَقِل حروفه، وتَكثر معانيه»[٢].

وثمة إيحاءات من هذه الحكم في نصائح الأدباء العرب إلى روّاد المعرفة والثقافة تشير إلى المكانـــة السامقة للحِكَم الفارسية في نفوسهم واهتمامهم بها وشعور الكاتب بالغرور لاطلاعه على منهج الحِكَم الفارسية. وقد ذكر ابن عبد ربّه في هذا الموضوع ما روي عن إبراهيم بن المدبر حيث استبانه أحـــدهم أسباب البلاغة واستكشفه غوامض أدوات الكتابة وجاء في وصية له قوله:

« فإنْ كان لا بُدّ لك من طَلَب أدوات الكِتابَة فتَصفّح من رسائل المُتقدّمين ما يُعتمد عليه، ومن رسائل المُتأخّرين ما يُرْجَع إليه، ومن نوادر الكلام ما تَستعين به، ومن الأشـــعار والأخبـــار والسِّـــير والأسمار ما يَتّسع به مَنطِقُك، ويطولُ به قَلَمك، وانظر في كتب المقامات والخُطب، ومُجاوبة العَـــرَب،

[١] ــ *المصدر نفسه*، ص٥٨.
[٢] ــ *المصدر نفسه*، ج٢: ٣٠

ومعاني العجم، وحُدود المَنْطق، وأمْثال الفُرس ورسائلهم وعُهودهم وسيَرهم ووقائعهم ومَكايــدهم في حُروبهم»[١].

نستنتج من هذه الحِكَم الفارسية أن الأندلسيين كانوا يعتبرون الحكم الفارسية وسـيلةً مـؤثرةً لتثقيف المتأدبين. وهذا يدل على المكانة المرموقة التي احتلّها الأدب الفارسي في نفوسهم.

الخاتمة

تبيّن لنا من خلال هذا العرض الموجز أن ابن عبد ربّه ألّف موسوعةً ضخمةً جمع فيها مختلـف الحضارات، و لم يغفل عن الحضارةَ الفارسية الباهرة رغم بُعد المسافة الجغرافية والتاريخية بـين الـبلاد الفارسي والأندلسي. وتجسدّت لنا صورة الفُرس في مرايا " ***العِقد الفريد"*** لمؤلّفـه الأديـب الشـهير الأندلسي ابن عبد ربّه، وأنه كيف يعرّف الشعب الفارسي، وخاصةً ملوكهم بـأنهم مِـن أصـحاب الحكمة وعمق التفكير في مجالات الحياة السياسية والاجتماعية المختلفة.

كما تبيّن لنا أنه قدّم صورة للحضارة الفارسية العريقة بعيدة عن العنصرية أو التعصب كاشـفاً عن نضجهم العقلي وسداد رأيهم.

صوّر لنا ابن عبد ربّه البيئة الساسانية بأنها بيئةً تهتمّ بالجهود العقلية وتوليد المعاني الحكيمة وتتسمّ صورته المقدَّمة بالموضوعية، ومن المسلَّم أنه ليس من المبرَّر أن ندّعي أن الدولة الساسانية ـــ شـأن أي دولة أخرى ـــ كانت بعيدة كل البعد عن المساوئ الاجتماعية والسياسية، إلا أن ابن عبد ربّه ـــ وهو أديب ملتزم بالأخلاق الإسلامية الجميلة ـــ يلزم نفسه بالابتعاد عن تشويه وجوه الآخـرين خاصـة الشعوب الأخرى، فأخذ منهم صفاتهم الكريمة ونقلها إلى الأجيال التالية لئلا يؤدي إلى سوء تفاهم بين الأمم والثقافات لاسيما المسلمين بكل قومياتهم.

[١] ـ *المصدر نفسه*، ج٤: ١٨.

قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر العربية

١ -ابن عبد ربّه الأندلسي، شهاب الدين أحمد. ***العِقد الفريد***. تقديم: أستاذ خليل شرف الدين. منشورات: دار ومكتبة الهلال. ١٩٨٦م.

٢ -ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم. ***عيون الأخبار***. دار الكتب: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. ١٩٦٤م.

٣- الأصفهاني حمزة بن الحسن. ***تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء***. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة. ٨٩٣ـ٩٧٠م.

٤ -اكبري، مريم. ***صورة الفُرس في ديوان أبي نواس***. رسالة ماجستير. جامعة أصفهان. ١٣٨٧ش.

٥ -بدوى، أمين عبد الحميد. ***صلات بين أدبي الفُرس والعرب***. مجلة الدراسات الأدبية. السنة الرابعة. العدد الأول. بيروت: الجامعة اللبنانية. ١٩٦٢م.

٦ -البغدادي، عبدالقادر بن عمر. ***خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب على شواهد شرح الكافية***. دون مكان الطبع. د.ت.

٧ -الثعالبي، أبومنصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل. ***ثمار القلوب في المضاف والمنسوب***. تحقيق: الدكتور قصي الحسين. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ٢٠٠٣م.

٨ -الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب. ***البيان والتبيين***. قدم لها وبوبها وشرحها: علي أبو ملحم. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ١٩٩٢م.

٩ -الحاكم النيسابوري، الحافظ أبو عبد الله. ***المستدرك على الصحيحين***. بيروت: دار المعرفة. د.ت.

١٠ -حمود، ماجدة. ***صورة الفُرس في كتاب البخلاء للجاحظ***. مجلة الموقف الأدبي. العدد ٣٥٤.. اتحاد الكتاب العرب بدمشق. ٢٠٠٦م. الموقع:
http.//www.awn-dam.org/mokifadabr/354/kokf003.htm

١١ -زيدان، جرجي. ***تاريخ التمدن الإسلامي***. بدون مكان للنشر. ١٩١٤م.

١٢ -صبحي كبّابة، وحيد. ***الأثر الفارسي في شعر البحتري***. أبحاث ندوة العلاقات الأدبية واللغوية العربية ـ الإيرانية. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩م.

١٣ -صفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك. ***الوافي بالوفيات***. الطبعة الثانية. بيروت: دار صادر. ١٩٩١م.

١٤-العاكوب، عيسى. ***تأثير الحِكَم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول***. دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر. ١٩٨٩م.

١٥-عباس، إحسان. ***تاريخ الأدب الأندلسي،*** *عصر سيادة قرطبة*. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الثقافة. ١٩٧٣م.

١٦-فرّوخ، عمر. ***تاريخ الأدب العربي***. بيروت: دار العلم للملايين. ١٩٦٩م.

١٧-القلقشندي، أبوالعباس أحمد. ***صبح الأعشى في صناعة الإنشاء***. القاهرة: المطبعة الأميرية. ١٩١٣م.

١٨-المبرّد، أبوالعباس. ***الكامل في اللغة والأدب***. تحقيق: جمعة الحسن. بيروت: دارالمعرفة. ٢٠٠٤م.

١٩-المسعودي، أبو الحسن على بن الحسين بن على. ***مروج الذهب ومعادن الجوهر***. بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار المعرفة. ١٩٦٤م.

٢٠-النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. ***نهاية الأرب في فنون الأدب***. السِّفر الخامس عشر. القاهرة: مطبعة دارالكتب المصرية .١٩٤٩م.

ب: المصادر الفارسية:

١-خسروي، زهرا. ***شعر شكار در ادب عربى با نگاهى به شعر نخجيرگانى فارسى***. تهران: انتشارات امير كبير. ١٣٨٣ش.

٢-داهيم، إبراهيم. ***خسرو پرويز در جنگهاى بيست وهفت ساله ايران وروم***. چاپ سوم . انتشارات گلريز.١٣٧٦ش.

٣-كريستين سن، آرتور. ***ايران در زمان ساسانيان***. ترجمه: رشيد ياسمى. تهران: دنياى كتاب. ١٣٧٢ش.

٤-علي بن أبي طالب. ***نهج البلاغة***. ترجمه: علامه محمد تقى جعفرى. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامى. ١٣٧٨ش.

٥-هرودوت. ***تاريخ هرودوت***. چاپ سوم. تلخيص و تنظيم ا.ج.اوانس. ترجمه وحيد مازندرانى. تهران: انتشارات علمى و فرهنگى وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالى. ١٣٦٢ش

مفهوم الضرورة الشعرية عند أهم علماء العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري

الدكتور سامي عوض *

الملخّص

يتناول هذا البحث مفهوم الضرورة لغة واصطلاحاً، ويبيّن أنَ مفهوم الضرورة ظَلَّ غير واضح المعالم حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أصَّل لهذا المفهوم منطلقاً من وعيه العميق الفرق بين اللغة الشعرية ولغة الكلام العادي؛ وهذا يتطلب منا أن نشرح موقف الخليل المتميّز من مفهوم الضرورة الشعرية، ويبيّن البحث مفهوم الضرورة عند سيبويه في كتابه "الكتاب"، ويوضح الاختلاف بين الدَّارسين قدامى ومحدثين في تحديد معنى الضرورة لديه، ثم يقف البحث وقفة ثانية عند ابن جني الذي كانت له آراء لافتة للنظر جديرة بالدراسة والبيان، ويتناول البحث مفهوم الضرورة عند ابن السّراج وتلميذه أبي سعيد السيرافي، ثم ينتهي البحث بتوضيح موقفي ابن فارس، وأبي هلال العسكري، ولا يتسع البحث لدراسة آراء كل العلماء الذين عاشوا قبل القرن الرابع الهجري كالمبرّد وثعلب والأخفش وأبي علي الفارسي والقزّاز القيرواني صاحب كتاب مشهور وهام "ما يجوز للشاعر في الضرورة"، وينتهي البحث بخاتمة تعقبها أهم النتائج.

كلمات مفتاحيّة: الضرورة الشعرية، الكلام العادي، النقد القديم.

المقدمة:

الضرورة لغة مأخوذة من "الاضطرار" وهو الحاجة إلى الشيء، أو الإلجاء إليه. قال ابن منظور: ورجل ذو ضرورة أي ذو حاجة، وقد اضطر إلى الشيء أي: أُلجئ إليه، والاضطرار الاحتياج إلى الشيء(١) فالضرورة –كما أسلفنا- تعني الحاجة، والإلجاء والإنسان لا يلجأ إلى شيءٍ ما في حال السّعة

* أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين في سوريا.

تأريخ الوصول: ١٣٨٩/٩/٢٤ هـ.ش تأريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢٠هـ.ش

١- ابن منظور، *لسان العرب*، ، مادة ضرر.

ويتضح ذلك جليّاً في تفسير من "اضطر" في قوله تعالى: "إنّما حَرَّم عليكم الميتة والدَمَ ولحمَ الختزير وما أُهِلَّ به لغير الله فمن اضُطر غيرَ باغ ولا عادِ فلا إثْمَ عليه" (١) [البقرة: ١٧٣]

فهذه الآية، وغيرها من الآيات التي تحمل المعنى نفسه تتساوق مع المعنى الأساسي للضرورة أي أنَ الحاجة في أمر من الأمور قد تلجئ الإنسان، وتضطره إلى عمل ما هو ممنوع، هذه الحاجة –أعني حاجة الشاعر إلى التقيّد بالوزن والقافية-هي التي دفعت الشاعر إلى الخروج على أصول اللّغة، والنّحو، والصّرف.

والضرورة في الشعر هي الحالة الدّاعية إلى أن يرتكب الشاعر فيه ما لا يرتكب في النثر، لذا سُميت بـــ "الضَرورة الشعرية" التي هي إذاً خروج في التعبير الشعري عن التقعيد الشمولي الذي يلتزم به الناثر.

أمَّا الضرورة اصطلاحاً فقد أخذت من مصطلحات الفقهاء والمفسّرين؛ إذ تعني لديهم تجاوز أصل، أو قاعدة فقهية إذا دعت ضرورة إلى ذلك شرط ألاَّ يخالف المضطر الشريعة الإسلامية. (٢)

ومن المسلّم به أنَ النّحاة أخذوا الكثير من المصطلحات الفقهية كالقياس، واستصحاب الحال ومن جملة تلك المصطلحات "مصطلح الضرورة".

أهمية البحث وأهدافه:

يهدف البحث إلى إبراز ما يأتي:

١- إدراك علمائنا القدامى خصوصية اللغة الشعرية وتميّزها عن لغة النثر.

٢- يبيّن البحث أنَ الضرورة الشعرية عند معظم علمائنا هؤلاء الذين سنقف عندهم ليست من باب الخطأ بل تجيء وفق مستوى لغوي معيّن، وأنَ هذه الأساليب يجب أن تبقى محصورة في دائرة اللغة لا تخرج عنها.

٣- ويهدف البحث أن يبيّن أنَ الضرورة لا تفسّر بالحاجة على المحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلب المعنى المراد التعبير عنه.

١- وردت "اضطر" في سورة المائدة ٣ وسورة الأنعام ١٤٥، وسورة النحل ١١٥، وإذا عدنا إلى القرآن الكريم نجد أنَ لفظة "الضرورة" لم ترد بل وردت ألفاظ أخرى لها نفس الجذر اللغوي، ومن هذه الألفاظ "اضطره - اضطررتم – المضطر".

٢- وهبة الزحيلي، *نظرية الضرورة الشرعية*، ص ٦٧.

٤ - ويبيّن البحث أن الضرائر ليست على درجة واحدة فقد عَدَّها بعضهم أمراً قبيحاً، ينبغي الابتعاد عنه لأنها قبيحة تشين الكلام، وتذهب بمائه.

منهجية البحث:

يتبّع البحث المنهج التّطوري التاريخي في دراسة ظاهرة الضرورة الشعرية، كما يستفيد من المنهج الوصفي في تحليل مواقف علمائنا القدامى من الضرورة الشعرية حتى نهاية القرن الرابع الهجري. و من بعض الدّراسات الحديثة في تفسير بعض الخاصيّات في نظام الشعر ثم تأتي خاتمة البحث، ونتائجه، وتوصياته.

مصطلح الضرورة قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي:

لقد ظَلَّ مفهوم الضرورة غير واضح المعالم حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـــ) الذي أَصَّلَ لهذا المفهوم منطلقاً من وعيه العميق، الفرق بين اللغة الشعرية، ولغة الكلام العادي حيث يمكن أن نلحظ بدايات هذا التمايز عند أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤، أو ١٥٧)، والأصمعي (ت ٢١٦هـــ) فقد نقل البغدادي عنهما أنهما كانا يقولان: ولا يقول عربي: "كاد أن" وإنما يقولون "كاد يفعل"، وهذا مذهب جماعة النحويين، والجماعة مخطئون، فقد جاء في الشعر الفصيح ما في بعضه مقنع، من ذلك ما أنشده ابن الأعرابي:

"يكاد لولا سيره أن يُملصا"

أقول: مرادهما بقولهما: لا يقول عربي "كاد أن" أنه لا يقول ذلك في الكلام، وأما الشعر فهو محل الضرورة [١]

إنَ ما نقله البغدادي يَدْحض ما قاله بعض المحدثين من أنَّ النّحاة الأوائل لم يفرّقوا بين لغة الشعر، ولغة النثر، وجعلوها بمنزلة واحدة في الاحتجاج، فقد قال الدكتور إبراهيم أنيس: "مع أنَّ القدماء لاحظوا تلك الخاصّية في نظام الشعر لم يحاولوا مطلقاً الفصل بين الشعر والنثر في تقعيدهم القواعد، بل خلطوا بينهما فأدَّى مثل هذا الخلط إلى اضطراب في بعض أحكامهم" [٢]

---

[١] البغدادي، عبد القادر، *خزانة الأدب*، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون،ج٩/ ٣٤٧- ٣٤٩.

[٢] أنيس، إبراهيم، *من أسرار اللغة*، ص ٣٤٢.

ويقول الدكتور محمد عيد:"إنَّ النّحاة لم يفرّقوا بين لغة النثر،ولغة الشعر، ولغات القبائل فاعتبروا الجميع اللغة الفصحى، وأخضعوا ذلك كله لمسلك دراسي واحد.[(١)]

أما الدكتور محمد خير حلواني رحمه الله فقد ذهب في كتابه "الخلاف النحوي" إلى أنَ النّحاة لم تفرّق بين لغة الشعر، ولغة النثر بل جعلوهما بمترلة واحدة في الاحتجاج [(٢)]، ثم كان له رأيٌ آخر في كتابه "أصول النحو العربي" حيث ذهب إلى أنَّ من أصول النّحو المرعية الفصل بين لغة النثر، ولغة الشعر.[(٣)]

مفهوم الضرورة عند الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ)

لقد أدرك الخليل بن أحمد خصوصية اللغة الشعرية، وتميّزها عن لغة النثر، لأنَ بناء الكلام في النثر يكون أكثر خضوعاً للقواعد سواءً أكان ذلك في ترتيب الكلمات، أم في تركيب العبارة، أم في استعمال الكلمات، فلقد بيّن الخليل الركائز التي اتكأ عليها في تحديد معنى الضرورة، وجعل ما يجوز في الشعر والاضطرار في مستوى واحد من مستويات التقعيد الشعري المخصوص فقد روي عنه أنه قال: «والشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى، وتَقْييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومَدّ المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسنة عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد، ويُبْعدون القريب، ويحتجُّ بهم، ولا يحتجُّ عليهم» [(٤)].

إنَ قول الخليل يؤكد أشياء كثيرة أهمها:

أوَّلاً:إنَ للشعراء أساليب خاصة يتجهون إليها بإرادهم "أنّى شاؤوا" جرياً وراء المعنى،وليس لمواجهة عجز في مقدرهم اللغوية، أو لضيق تسبّبه قيودالشعر.

ثانياً: إنَ قول الخليل ينمُّ عن نظرة متقدّمة لطبيعة الشعر، وما يتطلبه من لغة خاصة تمتاز بسمات وخصائص معيّنة، كما أنَ نعته للشعراء بأنهم أمراء الكلام ينطوي على شعور بالإعجاب والتّقدير يردُّه إلى المعرفة العميقة التي يمتلكها الشعراء بأسرار الكلام؛ فهم– في رأيه- لا يقولون شيئاً

---

[١] عيد، محمد، *المستوى اللغوي للفصحى وللهجات وللنثر والشعر*، ص ١٥٢.

[٢] الحلواني، محمد خير، *الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين*، ص ٦٤.

[٣] الحلواني، محمد خير، *أصول النحو العربي*، ص ٦٧.

[٤] الحصري القيرواني، *زهر الآداب وثمر الألباب* ، جزء ٢، ص ٦٣٣، و القرطاجني،حازم، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص ١٤٣- ١٤٤.

إلاَّ وله وجه في اللغة العربية، ولذلك يجب تأويل كلامهم على الصحة، ولا النَّظر إليه على أنه خطأ لأنَّ الشعراء قادرون على تغيير التراكيب، والإتيان بالأساليب المختلفة، وقَلَما يتحقق تركيب معيّن لا مندوحة لهم عنه، لأنهم –كما ذكر الخليل- أمراء الكلام، وفرسانه المقتدرون على ركوب الطرق المتغايرة في التعبير عن المعنى الواحد، ويقول أبو الحسن حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء" فلأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله، من بعد غايات الشعراء، وامتداد آمادهم في معرفة الكلام، واتساع مجالهم في جميع ذلك...فلذلك يجب تأويل كلامهم على الّصحة، والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه، وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلاَّ مَنْ تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام، وإبداع النظام رتبتهم فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطّبع، والمعرفة بالكلام، وليس كُلُّ مَنْ يدّعي المعرفة باللّسان عارفاً به في الحقيقة....وإنَّما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة اللّفظ، أو المعنى، وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلاَّ على ما أصّلوه [١].

ثالثاً: إنَّ هذه الأساليب ليست خطأ، لأنَّهم يستخرجون ما كَلَّت الألسنة عن وصفه، ونعته.

رابعاً: إنَ هذه الأساليب تبقى محصورة في دائرة اللغة لا تخرج عنها، فلو كانت هذه الأساليب خارجة عن إطار اللغة لاحتجّ عليهم –أعني الشعراء- لا بهم، وهذا يؤكدُ أنَّ ثَمّة صلة بين ما قاله الشاعر في حال الاضطرار، وما قاله الناثر في حال السعة.

خامساً: إنَ هذه الأساليب قد تأتي موافقة للهجة ما في خصوصيتها، والجمع بين لغاته، وهذا يعني أنَ ثمّة لهجات لم تدخل في دائرة التقعيد العام للغة.

ويرى الدكتور كمال بشر أنَ الضرورة الشعرية ليست من باب الخطأ، كما يظن بعض النّاس، إنما هي تجيء على وفاق لهجة من اللهجات، أو تجيء على وفاق مستوى لغوي معيّن[٢].

لقد كان الخليل أكثر فهماً لحقيقة الضرورة الشعرية ممن عاصره... ومن الكثيرين الذين جاؤوا بعده بما تهيأ له من إلمام بالنظام اللغوي العام في العربية، وحسّ موسيقي ساعده على وصف أوزان الشعر، وقوافيه، وما يَعْرض له من زحافات وعلل وجزء وتمام، بل إنَّ لقاء المعرفتين اللغوية والعروضية في ذهنه لقاء تفاعل، وحركة، وتأثر وتأثير هو الذي أذهبه إلى أن يقرّر أنَ الشعراء أمراء الكلام.

---

[١] القرطاجني، حازم، *منهاج البلغاء، وسراج الأدباء*، ص ١٤٤

[٢] بشر، كمال، *دراسات في علم اللغة*، ص ١١٥ .

وهذا يؤكد أنَ الضرورة لدى الخليل، ومَنْ سار في ركبه لا تعني الإلجاء البتّة، وأنَ الضرورة ما وقع في الشعر سواءً أكان للشاعر عنه مندوحةٌ أم لا، وأنَ الشاعر لم يرتكب الضرورة مكرها عليها، أو مضطراً إليها، وأن للشعراء أساليب خاصة يتجهون بإرادتهم إليها كما ذكرنا آنفاً .

مفهوم الضرورة عند سيبويه

لم يشغل العلماء كتاب في النحو كما شغلهم كتاب سيبويه (ت ١٨٠ هـ) قديماً وحديثاً فأقبلوا عليه مفتونين به، يوضحون غرائبه، ويحّلون مشكلاته، ويدرسون مسائله، ويشرحون شواهده، ويضعونه موضع التقدير والإجلال، ولن نتحدّث عن قيمة الكتاب الذي هو أول كتاب في النحو، وأهميته ومادته ومنهجه ...الخ لأن هذا ليس موضوع دراستنا.

ويقول الدكتور إبراهيم حسن إبراهيم: "وعلى الرَّغم من اهتمام العلماء بشواهد الكتاب، خاصة الشعرية وتصنيفهم المؤلفات في شرحها، وبيان منهج سيبويه في معالجة قضايا النّحو، والصّرف من خلالها، لم تأخذ الضرورة الشعرية في الكتاب حَظَّها من اهتمامهم ولم تنل نصيبها من الدّراسة الموضوعية الجادّة، فلم يهتم شرّاح شواهد الكتاب قديماً وحديثاً بحصر الضرائر الشعرية فيه ودراستها، واضطربت آراء النّحاة في مفهوم الضرورة عند سيبويه... وربما كان سبب إحجام العلماء عن حصر ضرائر الكتاب ورودها فيه مبثوثة متفرقة، فلم يتقصّها سيبويه في باب واحد، أو في الأبواب الثلاثة التي عقدها للضرورة [(١)]،وهذه الأبواب هي:

"باب ما يحتمل الشعر"[(٢)] و"هذا باب ما رَخَّمت الشعراء في غير النداء اضطراراً"[(٣)] وهذا ما يجوز في الشعر من "إيّا" ولا يجوز في الكلام [(٤)].

وقد اعتذر له أبو سعيد السيرافي في الباب الأول من الأبواب الثلاثة المذكورة فقال: "اعلم أنَ سيبويه ذكر في هذا الباب جملة من ضرورة الشعر، لِيري بها الفرق بين الشعر والكلام، ولم يتقصّه لأنه

[١] - حسن إبراهيم، إبراهيم، *سيبويه والضرورة الشعرية*، ص ٤-٥.

[٢] - سيبويه، *الكتاب*، طبعة هارون، ج ١، ص ٢٦.

[٣] - *المصدر نفسه*، ج ٢، ص ٢٦٩.

[٤] - *المصدر نفسه*، ٢/ ٣٦٢.

لم يكن غرضه في ذكر ضرورة الشعر قصداً إليها نفسها، وإنما أراد أن يصل هذا الباب بالأبواب التي تقدّمت في ما يعرض من كلام العرب ومذهبهم في الكلام المنظوم والمنثور"[١].

وقد بدأ سيبويه كتابه بمبدأ عام وهو قوله: " اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام [٢].

وذكر عدداً من الأشياء التي تجوز في الشعر، وكثير منها يتعلق بالكلمة المفردة، و لم يشر إلى أنَّ شيئاً من هذا ضرورة، وهذا دليل على أنّ الضرورة عنده أن يقع في الشعر ما لا يجوز وقوع نظيره في الكلام المنثور، ونلاحظ أنّ سيبويه لم يقيّد الضرورة بعدم وجود مندوحة للشاعر، ثم أنهى الباب بقوله: "وليس شيء يضطرون إليه إلاَّ وهم يحاولون به وجهاً" [٣].

أي أنَّ ما يرد في الشعر محكوم بقوانين لغوية خاصة تسمح به، وتجيزه في هذا المستوى من مستويات الكلام، وليس شيئاً يلجئهم إليه الوزن، وتضطرهم نحوه القافية، أو أنَ هذه الأمور متروكة لعبث العابثين، ولغو اللاغين، بل إنها خصائص خاصة يجيزها النظام اللغوي في هذا الضرب المخصوص من الكلام. ولها وجه يطلب، ومعنى مراد [٤].

يقول سيبويه بعد المبدأ السابق مباشرة "وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك ههنا لأن هذا موضع جُمَل"[٥]

وقد كان سيبويه في هذا الموضع من كتابه يذكر عدداً من القوانين اللغوية العامة قبل أن يأخذ في التفصيل، ولعله أراد بذكره عمّا يحتمل الشعر أن يشير إلى أنَ نظام الشعر مختلف عن النثر، ويوضح الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ذلك بقوله: "وقد تَلَقَّف النَّحويون بعده إشارته إلى هذا المبدأ اللغوي وتعاملوا معه على أنَ للشعر ضرورات، بدلاً من أن يكون له نظامه المخصوص في تأليف جمله، وبناء تراكيبه، ثم ما لبثوا أن ألفوا في ذلك كتباً عُرفت بـــ "كتب ضرورة الشعر" أو "الضرائر" أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، وغير ذلك، فمالوا بذلك عن طريق سيبويه، وانصرفوا إلى استخراج الضرورات، وتركوا وصف الجملة في الشعر وصفاً مقصوداً لذاته [٦]

---

[١] - السيرافي، أبو سعيد، *شرح كتاب سيبويه*، ج٢، ص ٩٥ . السيرافي، *ضرورة الشعر*، تحقيق د. رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥، ص ٣٣ *وما يحتمل الشعر من الضرورة* تحقيق د. عوض حمد القوزي، ص ٣٣ .

[٢] - سيبويه، *الكتاب*، ج ١، ص ٢٦.

[٣] - سيبويه، *الكتاب*، ج ١، ص ٣٢.

[٤] - عبد اللطيف، محمد حماسة، *الجملة في الشعر العربي*، ص ٢١ .

[٥] - سيبويه، الكتاب، ٣٢/١.

[٦] - *الجملة في الشعر العربي*، ص ٢٢ .

أساس نظرية الضرورة عند سيبويه:

لقد صاغ سيبويه أساس نظرية الضرورة بقوله الذي أشرنا إليه آنفاً: "وليس شيء يضطرون إليه؛ إلا وهم يحاولون به وجهاً"

فالشاعر حين يضطر إلى تركيب ما، يُنيْبُ بنْية مناب بنية، مع مراعاة المشابهة في التركيب أو الصيغة، أو المعنى، فممّا راعى فيه سيبويه المشابهة قوله في تحليل ظاهرة أفعال الرجاء والمقاربة يقول: "واعلم أنَ من العرب من يقول: عسى يفعل يشبهها بـــ "كاد يفعل" قال هدبة {بن خشرم العذري}:

عسى الكَرَبُ الذي أمسيت فيه يكون وراءه فرجٌ قريبُ

وقد جاء في الشعر: "كاد أن يفعل" شبهوه بـــ "عسى" قال رؤبة:

قد كاد من طُول البلى أن يَمْصَحَا"(١)

يقول سيبويه: "وقد يشبهون الشيء بالشيء وليس مثله في جميع أحواله" (٢)، ويقول أيضاً: "كما يشبهون الشيء بالشيء، وإن لم يكن مثله، ولا قريباً منه" (٣)

وقد تكون الضرورة عودة إلى أصل متروك قال سيبويه: وقد يبلغون بالمعتل الأصل فيقولون"رادد"في"رادّ"و"ضننوا" في "ضَنّوا" قال قعنب بن أم صاحب:

مهلاً أعاذل قد جَرَّبت من خُلُقِي إنّي أجوُد لأقوام وإن ضَنِنُوا (٤)

وهذا أيضاً ما يؤكده المبرد في كتابه المقتضب بقوله: "واعلم أنَّ الشاعر إذا اضطر صرف ما لا ينصرف، جاز له ذلك، لأنه إنَما يَرُدُّ الأسماء إلى أصولها، وإن اضطر إلى ترك صَرْف ما ينصرف لم يَجُز له ذلك، وذلك لأنَ الضرورة لا تجّوز اللحن" (٥).

وقد وجه سيبويه الضرورة أيضاً على أنَها التماس وجه من وجوه العلّة، أو القياس، ومن ذلك حديث سيبويه عن امتناع الجزم بالشرط بعد الأدوات "إذْ، ما، أَمّا" يقول: "وإنَّما كَرِهُوا الجزاء ههنا لأنه ليس من مواضعه، ألا ترى أنه لا يحسن أن تقول: أتذكر إذ إن تأتِنا نأتِك، كما لم يجز أن تقول:

المبّرد، أبو العباس، *المقتضب*،ج١، ص ٢٥٠، ٢٥٢ و ج٣، ص ٢٥٤ .

١- *الكتاب*، ج٣، ص ١٥٨ – ١٦٠ .

٢- *المصدر نفسه*، ج١، ص ١٨٢ .

٣- *المصدر نفسه*، ج١، ص ٢٥٩ .

٤- *المصدر نفسه*، ج١، ص ٢٩ .

٥- المبّرد، أبو العباس، *المقتضب*، ج١، ص ٢٥٠، ٢٥٢ و ج٣، ص ٢٥٤ .

إنّ إنْ تأتِنا نأتِك، فَلَمَّا ضَارعَ هذا الباب باب إنَّ، وكان كرهوا الجزاء فيه، وقد يجوز في الشعر أن يجازى بعد هذه الحروف، فتقول: أتذكرُ إذ مَنْ يأتِنا نأتِه، فإنّما أجازوه لأنَّ إذ، وهذه الحروف لا تغيّر ما دخلت عليه عن حاله قبل أن تجيء بها، فقالوا: نُدخلها على مَنْ يأتِنا نأتِه ولا تغيّر الكلام، كأنا قلنا من يأتِنا نأتِه، كما أنا إذا قلنا: إذ عبد الله منطلق فكأنا قلنا: عبد الله منطلق لأن إذ لم تحدث شيئاً لم يكن قبل أن تذكرها."(١)

فالضرورة عند سيبويه قائمة على ثلاثة أسس من التوجيه، الشبه والعودة إلى الأصل و التماس وجه من وجوه العلّة، أو القياس وحين نتأمل اليوم مفهوم ما يحتمله الشعر عند "سيبويه" نجده جزءاً من بناء النّحو يلامس كُلَّ ما يتعلّق بالبناء تركيباً، ودلالة، يمتدُّ من التّصرف في الكلمة بحذف جزء منها، أو تعقيد العلاقات الدّلالية بالتقديم، والتأخير، والحذف، والإبدال عبر التصّرف في الأوجه الإعرابية؛ ويتمُّ ذلك كله ضمن مفهوم التّوسع في اللغة. تجد هذه الإجراءات سندها النحوي في آليتي الإرجاع إلى الأصل والحمل، فلقد أدرك سيبويه أنَ للشعر لغة خاصة به، يقع فيها الذي لا يقع في الكلام العادي، فهو يقرّ بوقوع الضرورة، ولكنه يشير إلى إمكان تسويغها على وجه من الصواب.

وقد ذهب الكثير من الباحثين المحدثين إلى أنَّ الضرورة في مفهوم سيبويه لا تعني الإلجاء البتّة؛ ومن هؤلاء الدكتورة خديجة الحديثي التي قالت: "وأمَّا سيبويه فقد نُسب إليه أنه يرى الضرورة فما يضطر إليه الشاعر حيث لا مندوحة إلى غيره، غير أننا نستطيع أن نَتَبَيَن من النصوص الواردة في الكتاب أنَ الضرورة ما جاء في الشعر و لم يجئ في النثر، اضطر إلى ذلك، أم لم يضطر" (٢).

والرأي نفسه أيده الدكتور خالد جمعة إذ قال "ومن استقراء كلام سيبويه في جميع المواضع التي تَعَرَض فيها لذكر الضرورة نرى بوضوح أنه مِمَّن يرون أنَ الضرورة شيء خاص في الشعر سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا" (٣).

فالضرورة عند سيبويه بناءً على هذا لا تُفَسّر بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية بل بما يتطلب المعنى المراد التعبير عنه لم يستعمل سيبويه كلمة "الضرورة" ولكنّه استعمل مشتقات من نفس

١- سيبويه، *الكتاب*، ج٣، ص ٧٤ - ٧٥.

٢- الحديثي، خديجة، *الشاهد وأصول النّحو في كتاب سيبويه*، ص ٣٠٥.

٣- جمعة،خالد عبد الكريم، *شواهد الشعر في كتاب سيبويه*، ص ٣٤٧.

الأصل، فلقد استعمل المصدر في مثل قوله: "ولكنه حذفه لالتقاء الساكنين وهذا اضطرار، واستعمل الفعل في مثل قوله: "فإن اضطر شاعر فَقَدَّم الاسم [١].

وقوله: "واعلم أنَ الترخيم لا يكون إلا في النداء إلاَّ أن يضطر شاعر" [٢].

فلقد استعمل سيبويه عبارات متعددة مثل: "ويجوز في الشعر" و "لا يجوز إلاَّ في الشعر" في مواضع متعددة لم يذكر فيها الاضطرار البتّة[٣] وأشار إلى الاضطرار في عدة مواضع نحو: "إذا اضطر الشاعر" و "إلاَّ أن يضطر الشاعر" و "لو اضطر الشاعر" و"كما قالوا في الاضطرار" [٤] ونراه في موضع آخر يربط بين ما يجوز في الشعر والاضطرار حين قال: "إنَّما يجوز في شعر أو اضطرار" [٥].

إن ما يعنيه سيبويه بالاضطرار عند بعض الدارسين هو الإلجاء، والحاجة، أي حاجة الشاعر إلى استقامة الوزن، والقافية، يقول الدكتور محمد عبدو فلفل: "إنَ الضرورة عند سيبويه مقصورة على الشعر يأتي بها الشاعر لاستقامة الوزن، وسلامة القافية" [٦].

إن غموض عبارة سيبويه جعل النّحاة يختلفون في فهم معنى الضرورة لديه، وخير دليل على ذلك قول ابن عصفور إذ عزا إليه أنَ الضرورة ما ليس للشاعر عنه مندوحة، ومن ثَمَّ عاد عن رأيه في موضع آخر فقال: "اعلم أنّ الشعر لما كان كلاماً موزوناً يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك، أم لم يضطروا إليه لأنه موضعٌ ألفت فيه الضرائر" [٧]

إلاَّ أنَ الدكتور إبراهيم حسن إبراهيم يقول في كتابه "سيبويه والضرورة الشعرية": لكن الذي نستطيع أن نقوله مطمئنين إلى أنَ مذهب سيبويه في الضرورة هو أن يقع في الشعر ما لا يقع في النثر مطلقاً، أي سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا، والذي يؤيّد هذا أمور أهمها:

---

[١] - سيبويه، *الكتاب*، ج١، ص ٩٨ .

[٢] - سيبويه، *الكتاب*، ج٢، ص ٢٣٩ .

[٣] - سيبويه، *الكتاب*، ج١، ص ٤٨، ٨٥، ١٠١، ١٣٥، ١٧٦، ١٨٠، ٣٦١، ج٢ ص ٤٥، ١٣٤، ٢٣٠، ٢٤٧، ٣٠٥، ٣٦٢، ٣٨٢، ٤١٠، وج٣ ١٦٠- ١٧٤ ج٤ ٢٠٣، ٣٥٩.

[٤] - سيبويه، *الكتاب*، ج١ ص ٩٨، ج٢ ص ٢٣٩- ٢٨٠، ج٣ ٦٢- ٤١٤- ٥٠٥- ٥٥٤، ج٤ ١٤٠- ١٨٨- ١٩٠.

[٥] - سيبويه، *الكتاب*، ج ٢، ص ٤٠١ .

[٦] - *ما لم يطرد في قواعد النحو والصرف*، د. محمد عبدو فلفل، رسالة دكتوراه، ج١، ص ١٦٠.

[٧] - الإشبيلي، ابن عصفور، *ضرائر الشعر*، ص ١٣. الزجاجي، شرح *الجمل* ، ج٢، ص ٤١٠.

١- تصدير حديث سيبويه عن الضرورة الشعرية بقوله: "اعلم أنَه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، و لم يقيّد ذلك الجواز بما لا مندوحة للشاعر عنه .

٢- كثير من الشواهد التي أوردها سيبويه للضرائر الشعرية جاءت فيها روايات تخرجها عن الضرورة، وذكر عدداً من الأبيات.

٣- كثير من الشواهد التي ذكرها سيبويه في أقسام الضرورة المختلفة يمكن بقليل من التصّرف إخراجها من حيّز الضرورة دون كسر للوزن، أو إخلال بالمعنى، ومن ذلك مثلاً قول أبي الأسود الدّؤلي:

فألفيته غير مستعتبٍ ولا ذاكرِ الله إلاَّ قليلاَ

أورده سيبويه شاهداً على حذف التنوين من "ذاكر" تخلّصاً من التقاء الساكنين بكسر نون التنوين لا تكسر البيت. [١]

ابن جنيّ وموقفه من الضرورة الشعرية

إنَ الضرورة الشعرية عند الخليل بن أحمد، ومَنْ سار في ركبه أمر سار إليه الشاعر بإرادته ليبلغ بالتعبير مستوى آخر من مستويات الاستعمال الواقعة في الّلغة يقول ابن جنيّ (ت ٣٩٢): "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أنَ ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغتهِ، ولا قُصُورِه عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مَثَلُهُ في ذلك عندي مثلُ مُجْري الجموح بلا لجام، ووارِدِ الحرب الضروس حاسراً من غير احتشامَ؛ فهو وإن كان مَلوماً في عُنفِه، وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض مُنته، ألا تراه لا يجهل أن لو تَعَفَّر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النّجاة، وأبعد عن الملحاه لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه"[٢].

ثُمَّ قال: "فاعرف بما ذكرناه حال ما يرد في معناه، وأنَّ الشاعر إذا أورد منه شيئاً، فكأنَّه لأُنسه بعلم غرضه، وسُفُور مُراده لم يرتكب صعباً، ولا جَشم إلاَّ أَمماً وافق بذلك قابلاً له، أو صادفَ غيرَ

---

[١]- *سيبويه والضرورة الشعرية*، ص ٤١-٤٢ .

[٢]- ابن جني، *الخصائص*، ج٢ ص ٣٩٢ .

آنسٍ به، إلاّ أنه هو قد استرسل واثقاً وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً"[١]

فابن جنيّ يرى رأي الخليل، وهو أنَ الضرورة ما وقعت في الشعر سواءً أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا.

فأبو الفتح في هذا النّص يبين أنَ الشاعر لم يرتكب الضرورة مكرهاً عليها، أو مضطراً إليها؛ ولكنه لا يلبث بعد هذا أن يذكر أنَّ وضوح المعنى في ذهن الشاعر يجعله حين يرتكب الضرورة غير مدرك لها، أو غير واعٍ بها؛ فكأنه لأنسه بعلم غرضه، وسفور مراده لم يرتكب صعباً ولا جشم إلاَّ أمماً (اليسير) وافق بذلك قابلاً له، أو صادف غير آنسٍ به، إلاَّ أنَّه هو قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً. لقد قَدَم ابن جنيّ تفسيرين لارتكاب الضرورة.

أولهما: يجعل الشاعر فيه غير واع بما يفعل.

وثانيهما: أنَ الضرورة دليل على قوة طبع الشاعر، وشهامة نفسه، إذ تستغرقه التجربة وتتضح في ذهنه، فيصوغها في شكل يثق بوضوحه مقتنعاً بأنه ليس فيه لبس، ومهما يكن من أمر، فإن نظرة ابن جنيّ للضرورة هي أنها دلالة قوّة وتمكن، وليس علامة عجز وضعف.

وإلى جانب هذا المفهوم العام للضرورة عند ابن جنيّ فقد وردت له آراء في ارتكاب الشعراء هذه الضرورة منها أنه رأى أنَ العرب يرتكبون الضرورة مع قدرتهم على تركها، ويستدل على موقفهم هذا على إجازة الوجه الأضعف فيما يحتمل وجهين أو أكثر، "فإنَ العرب تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف، لِتَّصح به طريقُك، ويَرْحب به خناقك إذا لم تجد وجهاً غيره فتقول: "إذا أجازوا نحو هذا، ومنه بُدٌّ، وعنه مندوحة، فما ظنك بهم إذا لم يجدوا منه بدلاً، ولاعنه معدلاً؟ ألا تراهم كيف يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها، ليُعِدّوها لوقت الحاجة إليها"[٢]؟

ونقل ابن جني رواية أبي العباس المبرّد عن أبي عثمان المازني قوله: جلست في حلقة الفرّاء، فسمعته يقول لأصحابه: لا يجوز حذف لام الأمر إلا في شعرٍ، وأنشد:

مَنْ كان لا يَزْعمُ أنّي شاعرٌ فَيَدْنُ مني تَنْهَهُ المزاجرُ

قال: فقلت له: لِمَ جاز في الشعر، ولم يَجُزْ في الكلام؟ فقال الفراء: إنّ الشعر يضطر فيه الشاعر، فيحذف، فقال أبو عثمان: وما الذي اضطره هنا؟ وهو يمكنه أن يقول: فليَدن مِنّي. ولم يذكر

١- *الخصائص* ٣٩٣/٢ تخمط الفحل هدر وثار، تعفر في سلاحه تغطى به واستتر، الإعصام والاعتصام بمعنى واحد، الملحاة اللوم وهو مفعلة من لحوت العود قشرته "من حاشية محقق الكتاب".

٢-*ابن جني، الخصائص* ٣/ ٦٠-٦١.

ابن جنيّ جواب الفراء ولكنه قال: قد كان يمكن الفراء أن يقول له: إنَ العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السّعة أُنْساً بها، واعتياداً لها وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها[١].

ورأى أبو الفتح أيضاً أن ما سمع عن العرب أولى بالاتّباع من المقيس فذهب إلى أنّك إذا أدّاك القياس إلى شيء ما، ثم سمعت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياس غيره، فدع ما كنت عليه إلى ما هم عليه، فإن صح عندك أنَ العرب لم تنطق بقياسك أنت كنت على ما أجمعوا عليه البتّة، وأعددت ما كان قياسك أدّاك إليه لشاعر مولّد، أو لساجع، أو لضرورة لأنه على قياس كلامهم [٢].

و لم تفلح لفتة ابن جنيّ الصّائبة في تكوين وجهة نظر تدعو إلى إعادة النظر في هذه الأمور التي سُمّيت "ضرائر"، وإعادة النظر في وصف لغة الشعر عامة، لأنَ ابن جنيّ صاحب هذه اللّفتة يصفها بوصفين يكفيان للتنفير منها، وهما القُبح، وانخراق الأصول بها.

الضرورات ليست على درجة واحدة من الحسن عند النّحاة واللغويين

إنّ أول من تعرض في حديث صريح عمّا يقاس، ولا يقاس عليه من الضّرائر ابن السَّراج (ت ٣١٦ هـ) فقد صَرَّح في باب ضرورة الشعر بقوله: "ضرورة الشاعر أن يضطره الوزن إلى حذف، أو زيادة، أو تقديم، أو تأخير في غير موضعه، وإبدال حرف أو تغيير إعراب عن وجهه على التأويل، أو تأنيث مُذَكَّر على التأويل، وليس للشاعر أن يحذف ما اتفق له، ولا أن يزيد ما شاء، بل لذلك أصولٌ يعمل عليها، فمنها ما يحسن أن يستعمل ويقاس عليه، ومنها ما جاء كالشاذ، ولكن الشاعر إذا فعل ذلك، فلابُدَّ من أن يكون قد ضارع شيئاً بشيء، ولكن التشبيه مختلف فمنه قريب، ومنه بعيد [٣].

ثُمَّ جاء أبو سعيد السيرافي (ت ٣٦٨) تلميذ ابن السَّرَّاج فتأثر بأستاذه فذكر في كتابه شرح كتاب سيبويه في باب ما يحتمل الشعر من الضرورة، أن ضرائر الشعر على سبعة أوجه: الزيادة، والنقصان، والحذف، والتقديم، والتأخير، والإبدال، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه، وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث[٤].

والواقع أنَ الضرائر ليست على درجة واحدة من الحسن عند النّحاة، ولهذا قبل ابن فارس (ت

١- *ابن جني، الخصائص* ٣/ ٣٠٣.

٢- *ابن جني، الخصائص* ١/ ١٢٥- ١٢٦.

٣- ابن السراج، *الأصول في النحو*، ج٣/٤٣٥

٤-السيرافي، شرح *كتاب سيبويه*، باب ما يحتمل الشعر من الضرورة، ج٢، ص ٩٦. السيرافي، *ضرورة الشعر*، تحقيق د. رمضان عبد التواب، ص ٣٣

٣٩٥) بعضها، وجعل بعضها الآخر من اللحن قال: الشُّعراء أمراءُ الكلام يَقْصرون الممدود، ولا يَمُدون المقصور، ويُقَدمون، ويؤخرون، ويُومِئون، ويُشيرون، ويختلسون، ويعيرون، ويستعيرون... فأما لحن في إعراب أو إزالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك ولا معنى لقول من يقول: إنَّ للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز، ولا معنى لقول من قال:

ألم يأتيك والأنباء تنمي [بما لاقت لبون بني زياد]

هذا –وإن صَحَّ- فكلّه غلط وخطأ، وما جعل الله الشعراء معصومين يُوقّون الخطأ والغلط فما صَحَّ من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود [١].

وواضح أنَ ابن فارس أباح للشعراء من الضرائر قصر الممدود، والاختلاس، وغير ذلك، وعدَّ من اللحن بعض الضرائر كمعاملة المعتَل اللام مجزوماً معاملة الفعل الصحيح.

أمَّا أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥) فلا يرى أيَّ سبب يُسَوِّغ للشاعر استخدام الضرورة في شعره فهو يعدُّها أمراً قبيحاً ينبغي الابتعاد عنه، فالشاعر الحَقَ –في نظره- هو من يبتعد عنها لأنَ في ذلك دليلاً على امتلاكه ناصية اللغة وعلى قدرته على صياغة أشعاره بكل رَوَّية يقول: وينبغي أن نجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت رُخصة من أهل العربية، فإنَّها قبيحة تشين الكلام، وتذهب بمائه، وإنَّما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها ولأنَّ بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزّلة، وما كان أيضاً تُنْقد عليهم أشعارهم ولو قد نُقِدت، وبهرج منها المعيب، كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة، ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها [٢].

فأبو هلال العسكري يرى أنَّ الضرورة مسألة معيبة وشاذّة، فالضرورة عنده مخالفة والمخالفة قبيحة، ولو وقف عليها الشاعر لجانبها، فهو يُسَمي الأشياء بأسمائها، ويكره الخطأ في كل شيء، ويهجنّه، ويدعو إلى الابتعاد عنه.

لقد سار الدكتور رمضان عبد التّواب على نهج ابن فارس في قوله: الشعراء أمراء الكلام "فأمّا لحن في إعراب... فليس لهم ذلك".

لقد جعل الدكتور –رمضان عبد التّواب- بعض الضرائر ما يختصّ بها الشعر، ودعا إلى إحصائها وجعل بعضها الآخر من الأخطاء اللغوية يقول: " إن الضرورة الشعرية في نظرنا، ليست في كثيرٍ من الأحيان إلا أخطاء غير شعورية في اللغة، وخروجاً على النظام المألوف في العربية شعرها

[١]- ابن فارس، الصّاحبي، *في فقه اللغة، وسنن العرب في كلامها* ص ٤٦٨ – ٤٦٩ .

[٢]- العسكري، أبو هلال ، كتاب *الصناعتين*، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ص ١٦٨.

ونثرها" (١)

ويخلص د. رمضان عبد التّواب في نهاية الفصل الذي أفرده للضرورة بعنوان: "ضرورة الشعر والخطأ في اللغة العربية" إلى التأكيد أنَّه لا صحة لما يتردد على ألسنة القوم من أنَ الضرورة الشعرية رخصة للشاعر يرتكبها متى أراد، لأنَ معنى هذا الكلام أنَ الشاعر يُباح له عن عمد مخالفة المألوف من القواعد، وهو ما يتعارض مع ما وصل إلينا من أخبار الشعراء في القديم. (٢)

خاتمة البحث:

قد عرضت مفهوم الضرورة لغة واصطلاحاً، وبيّنت هدف البحث، وغايته، والمنهجية المتّبعة في دراسته، وعرضت مفهوم مصطلح الضرورة قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي، حتى كان الخليل هو الذي أَصَّل هذا المفهوم، فقد بيّن الخليل الركائز التي اتكأ عليها في تحديد معنى الضرورة بما تهيأ له من إلمام بالنظام اللغوي العام في العربية، وحسٍّ موسيقي ساعده على وصف أوزان الشعر، وقوافيه، ثم بينتُ مفهوم الضرورة عند سيبويه الذي أشار إلى أن نظام الشعر مختلف عن النثر، أي أنَ ما يرد في الشعر محكوم بقوانين لغوية خاصة تسمح به، وتجيزه في هذا المستوى من مستويات الكلام، وليس شيئاً يلجئهم إليه الوزن، وتضطرهم نحوه القافية، بل إنها خصائص خاصة يجيزها النظام اللغوي في هذا الضرب المخصوص من الكلام، وقد وضّحت أساس نظرية الضرورة عند سيبويه، ثم عرضت موقف ابن جنيّ من الضرورة الشعرية الذي لم نستطع أن نفهم فهماً دقيقاً ما يريده من مفهوم الضرورة فَمَرَة ينظر إليها على أنها دلالة قُوه وتمكن، ومرّة يصفها بوصفين يكفيان للتنفير منها وهما القُبح وانخراق الأصول، كما تضمّن البحث بيان أنَ الضرائر ليست على درجة واحدة من الحسن عند العلماء.

نتائج البحث:

أولاً: إنّ علماءنا منذ القديم حاولوا أن يكشفوا خصائص الجملة في الشعر، ويبّينوا الفرق بينها، وبين خصائص الجملة النثرية.

ثانياً: إنَ لغة الشعر تخضع لضوابط يلتزم بها الشاعر دون غيره، وأهم هذه الضوابط الوزن والقافية اللذان يقيّدان الشاعر، ولا يعطيانه حرية التعبير التي يمتلكها الناثر.

ثالثاً: إنَ للشعراء أساليب خاصة يتجهون إليها بإرادتهم لابتداع وسائل خاصة في التعبير وهذا

[١]- عبد التواب، رمضان ، *فصول في فقه العربية* ص ١٦٣.

[٢]- *المرجع السابق*، ص ١٦٣.

يعني أنَ شعرية اللغة تقتضي خروجها على العُرف النثري المعتاد من أجل تحقيق قيم جمالية لا يستطيع النثر تحقيقها من وجهة نظر بعض علمائنا.

رابعاً: لم تفلح لفتة ابن جنيّ الصّائبة في تكوين وجهة نظر تدعو إلى إعادة النَّظر في هذه الأمور التي سُميت "ضرائر" وإعادة النّظر في وصف لغة الشعر عامة، لأنَ ابن جني يصف هذه الضرائر بوصفين يكفيان للتنفير منها وهما "القُبح، وانحراف الأصول بها".

خامساً: لقد أباح بعض علمائنا كما ذكرنا ضرائر معيّنة كقصر الممدود، ومدّ المقصور، وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث...الخ إلاَّ أنهم يروّن أنَ الشاعر كُلَّما كان بعيداً عن احتياجه هذه الضرائر دَلَّ ذلك على قوته، وسمُو لغته وفصاحته.

سادساً: لقد نظر بعض علمائنا كابن فارس مثلاً إلى بعض الضرورات مثل معاملة المعتل اللام مجزوماً معاملة الفعل الصحيح على أنّها أخطاء في اللغة، وخروج عن النّظام المألوف في العربية شعرها، ونثرها.

سابعاً: ليست الضرائر على درجة واحدة من الحسن عند النحاة، واللغويين فبعضهم جانب المجاملة والمصانعة، وكره الخطأ في كل شيء، وهجّنه ودعا إلى الابتعاد عنه كما ذهب أبو هلال العسكري إلى أنَ الضرورة قبيحة، تشين الكلام، وتذهب بمائه، وابن فارس الذي يراها معيبة وشاذة يقول: "وما الذي يمنع الشاعر إذا بنى خمسين بيتاً على الصّواب أن يتجنب البيت المعيب؟"[١]

المصادر والمراجع

١- الحلواني، محمد خير ، *أصول النحو العربي، طبع جامعة تشرين*، ١٩٧٩.

٢- السَّراج، أبو بكر محمد بن سهل ، *الأصول في النحو*، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥ م.

٣- عبد اللطيف، محمد حماسة ، *الجملة في الشعر العربي*، ، طبع مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠ م.

[١] - ابن فارس، ذم *الخطأ في الشعر*، ص ٢٣.

٤- البغدادي، عبد القادر، *خزانة الأدب ولبّ لُباب لسان العرب*، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧ م، الجزء الأول.

٥- ابن جنيّ، *الخصائص*، تحقيق الأستاذ محمد علي النجّار، طبع دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية ١٣٧١ هـ- ١٩٧٦ م .

٦- الحلواني، محمد خير ، *الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين وكتاب الإنصاف*، طبع دار القلم العربي، حلب، ١٩٧٤ م .

٧- بشر، كمال، *دراسات في علم اللغة*، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط ١٩٧٣ م.

٨- ابن فارس، *ذَمّ الخطأ في الشعر*، ، تحقيق د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.

٩- الحصري القيرواني، زهر *الآداب وثمر الألباب*، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة، ١٣٧٢هـ - ١٩٥٣ م.

١٠- حسن إبراهيم، إبراهيم ،*سيبويه والضرورة الشعرية*، جامعة الأزهر، الطبعة الأولى، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م.

١١- الحديثي، خديجة، *الشاهد وأصول النحو في كتاب سيبويه*، مطبوعات جامعة الكويت، ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤ م.

١٢- الإشبيلي، ابن عصفور، *شرح الجمل للزجاجي*، ، تحقيق د. صاحب أبو جناح، بغداد، ١٩٨٠م.

١٣- السيرافي، أبو سعيد، *شرح كتاب سيبويه*، تحقيق الدكتور رمضان عبد التّواب، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

١٤- جمعة، خالد عبد الكريم، *شواهد الشعر في كتاب سيبويه*، مكتبة دار العروبة، الكويت، الطبعة الأولى، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

١٥- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، *الصَّاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها*، تحقيق السيد أحمد صقر، طبع مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧.

١٦- الإشبيلي، ابن عصفور، *ضرائر الشعر*، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

١٧- عبد التّواب، رمضان، *فصول في فقه العربية*، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧ م.

١٨- سيبويه، *الكتاب*، تحقيق الأستاذ عبد السلام محمد هارون، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٦- ١٩٧٧م.

١٩- العسكري، أبو هلال، *كتاب الصّناعتين*، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩ م.

٢٠- ابن منظور، *لسان العرب*، طبعة مصورة من طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

٢١- فلفل، محمد عبدو، *مالم يطرد في قواعد النحو والصّرف عند أعلام النحاة حتى القرن السابع الهجري*، رسالة دكتوراه، ١٩٩٢- ١٩٩٣ م.

٢٢- السيرافي، أبو سعيد، *ما يحتمل الشعر من الضّرورة*، تحقيق الدكتور عوض بن حمد القوزي، الرّياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٩ م.

٢٣- عيد، محمد، *المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر*، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨١ م .

٢٤- المبّرد، أبو العبّاس، *المقتضب*، تحقيق الدكتور محمد عبد الخالق عضيمة، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣- ١٩٦٨ م.

٢٥- أنيس، إبراهيم، *من أسرار اللغة*، الطبعة السادسة، مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٧٨م.

٢٦- القرطاجني، أبو الحسن حازم، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١ م.

٢٧- الزحيلي، وهبة، *نظرية الضرورة الشرعية*، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م.

فنّ المُلمَّع: حلقة الوصل بين الشعرين العربي والفارسي

الدكتور علي أصغر قَهْرماني مقبِل*

الملخّص

المُلمَّع لغةً يعني شيئاً أو أمراً يجمع لونين مختلفين أو صفتين مختلفتين، والشعر الملمَّع في الأدب العربي القديم شعر يجمع الشطور أو الأبيات المُعْجَمة والمُهْملة، وهو في العصر الحديث شعر منظـوم بالعربيّـة الفصحى والعامّيّة. ولكن ما يهمّنا في هذا البحث هوالملمَّع عند الفرس الّذي يتكوّن مـن شـطور (أو أبيات) بالعربيّة إلى جانب شطور (أو أبيات) بالفارسيّة. وبما أنّ الملمَّع بالمعنى الأخير يشـمل شـعراً منظوماً باللغتين العربيّة والفارسيّة، فإنّ دراسته تندرج في مجال الدراسات الأدبيّة المقارنة، وبناءً علـى ذلك فعلينا أن نتّبع المنهج المقارَن في هذا البحث.

إنّ السؤال الأساس المطروح في هذا النوع من الشعر هو أنّه كيف استطاع الشاعر جمع الأبيـات العربيّة إلى جانب الأبيات الفارسيّة، مع أنّ لكلّ واحد من النظامين الشعريّين خصائص وزنيّة و قافويّة خاصّة به. لقد تبيّن لنا، من خلال دراسة الملمَّعات إلى جانب اطّلاعنا على علم العروض في الأدبـين، أنّ هنالك ميزة مشتركة بين النظامين الوزنيّين ساعدت الشعراء الفرس على نظـم الملمَّعـات وهـي الأساس الوزني المشترك في النظامين، أي يعتمد كلاهما على الكميّة في المقاطع مع الاعتراف بوجـود اختلافات جزئيّة بينهما أهمّها الاختلاف في طول المصراع، والجوازات الوزنيّة. كمـا تبـيّن لنـا أنّ الملمَّعات تتّبع القواعد الوزنيّة الفارسيّة عادةً في الخصائص الجزئيّة المـذكورة. إذن يمكننـا القـول إنّ الملمّعات ذات صبغة فارسيّة بسبب اتّباعها هذه الخصائص الجزئيّة في الوزن والقافية، فضلاً عن الذوق الفارسي الّذي يسود الملمَّعاتِ في كثير من الأحيان.

كلمات مفتاحيّة: المُلمَّع، النظام الوزني العربي، النظام الوزني الفارسي، الوزن، القافية، الأدب المقارَن.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس في إيران. (gharamani@pgu.ac.ir)

تاريخ الوصول: ۱۳۸۹/۱۲/۱۰هـ.ش	تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۳/۱۵هـ.ش

المقدّمة

«التلميع» فنّ من الفنون الشعريّة اعتبره البلاغيّون من أنواع المحسِّنات البديعيّة، لكنّ ثمّة فرقاً كبيراً بين تعريف التلميع في الشعر العربي وبين الّذي استخدمه الشعراء الفرس، ومع أنّ التسمية واحدة، يختلف الشعر الملمَّع في البلاغة الفارسيّة عن الشعر الملمَّع في البلاغة العربيّة في النوع والتعريف، إذ نجد أنّ الشعر الملمَّع في الأدب العربي لا يُعتبَر فنّاً شريفاً، بل هو من ضمن الشعر الصُنعي المتكلّف المزخرف، بيد أنّ الملمّع عند الفرس فنٌّ رفيع تناوله الشعراء الفرس من الطراز الأوّل منذ ظهور الشعر الفارسي الدريّ حتّى بلوغه ذروته.

ما نريد دراسته في هذا البحث هو فنّ الملمّع عند الفرس ونحاول أن نجيب عن هذا السؤال المهمّ: كيف كان من الممكن للشاعر أن ينظم شعراً باللغتين الفارسيّة والعربيّة مع أنّ لكلّ منهما خصائص وميزات خاصّة بها في مجال الوزن والقافية؟ بعبارة أخرى كيف يتمكّن الشاعر أن يجمع ميزات الوزن العربي وميزات الوزن الفارسي - مع وجود اختلافات بينهما - في منظومة واحدة؟

يشمل هذا البحث دراسة لفظ الملمّع ثمّ الملمّع اصطلاحاً في البلاغة العربيّة والبلاغة الفارسيّة، ويتناول بعد ذلك دراسة فنّ الملمّع من ناحيتي الوزن الشعري والقافية. والجدير بالذكر أنّ هذا البحث يعتمد على المنهج المقارَن، لأنّه يندرج في مجال الدراسات الأدبيّة المقارنة، وهو منهج يقوم على تحليل فنّ «الملمَّع» تحليلاً علميّاً في الأدبين العربي والفارسي لكي تتبيّن لنا نقاط التشابه والاختلاف في تعريف هذا الفنّ وطريقة استعماله في الأدبين، فضلاً عن الدراسة التاريخيّة للملمَّع واستعماله عند الشعراء العرب والفرس.

أ- المُلمَّع لغةً

المُلمَّع اسم مفعول من المصدر "تلميع"، قال عنه ابن حمّاد الجوهري: "الملمَّع من الخيل: الّذي يكون في جسده بُقَع تخالف سائر لونه".[١] كذلك ورد عن الخليل بن أحمد: "اللُمَع: التلميع في الحجر، أو الثوب ونحوه من ألوان شتّى، تقول إنّه لَحجَرٌ ملمَّع والواحدة: لُمْعة".[٢] وأخيراً وردت عبارة عند ابن

١- الجوهري، *الصحاح*، ج ٣، ص ١٢٨١؛ وكذلك انظرْ: ابن منظور، *لسان العرب*، ج ١٢، ص ٣٣٠.

٢- الخليل، *العين*، ج ٢، ص ١٥٥؛ وكذلك انظرْ: ابن منظور، م. س.، ج ١٢، ص ٣٢٩.

منظور تفيدنا في هذا المجال: "قيل كلّ لونٍ خالف لوناً لُمْعة وتلميع".[١] فإذن مهما يكن، سواء أ كان الملمَّع نعتاً للخيل أو الحجر أو الثوب، فهو يدلّ على شيء أو أمر مكوَّن من لونين مخالفين أو صـــفتين مختلفتين.

ب - الملمَّع في الأدب العربي

لم يرد الملمّع كمصطلح من المصطلحات عند البلاغيّين القدماء فهو غائب عن الكتــب البلاغيّــة القديمة، وأمّا البلاغيّون في العصر الحديث فينقسمون إلى فئتين في تعريف الملمّع:

١. عدّ إميل يعقوب الشعر الملمّع على غرار الشعر الأخيف والشعر الأرقط والشعر الحالي والشعر العاطل دون أن يذكره من أنواع المحسِّنات البديعيّة بقوله: "نوع من الشعر الصُنعي يكون فيــه أحــد شطري البيت مُعجَماً، والآخر مهملاً، نحو قول الشاعر (من الرمل):

شَفَّني جَفْنٌ غَضيضٌ غَنِجٌ لِرداحٍ صَدَّها طالَ وَداما

راجع: «الشعر الأَخْيِف»، «الشعر الأرقط» و«الشعر الحالي»، و«الشعر العاطل»".[٢]

وأمّا إنعام عكّاوي فعدّت الملمَّع من أنواع المحسِّنات البديعيّة في ضمن أنواع الجناس وسمّتْه «الجناس الملمَّع»، إذ تقدِّم تعريفاً له لا يختلف عن تعريف إميل يعقوب إلاّ اختلافاً جزئيّــاً بقولهــا: "[الجنــاس الملمَّع] هو أن تكون المنظومة مُعْجَمة ومهمَلة إمّا بيتاً فبيتاً وإمّا شطراً فشطراً".[٣]

١- ابن منظور، م. س.، ج ١٢، ص ٣٢٩.

٢- إميل يعقوب، *المعجم المفصّل في علم العَروض والقافية وفنون الشعر*، ص ٢٩٤-٢٩٥.

الشعر الأخْيف أو الجناس الأخْيف: "هو ما جاءت ألفاظه واحدة مُعجَمة (منقوطة) وأخرى غــير مُعجَمــة علــى التوالي". (إميل يعقوب، م. ن.، ص ٢٧٧؛ إنعام عكّاوي، *المعجم المفصّل في علوم البلاغة*، ص ٤٦٧.)

الشعر الأرقط أو الجناس الأرقط: "هو الّذي يكون حروفه مُعْجَمة وغير مُعْجمَة على التوالي". (إميل يعقــوب، م. س.، ص ٢٧٨؛ إنعام عكّاوي، م. س.، ص ٤٦٧.)

الشعر الحالي أو الجناس الحالي: "هو ما كانت جميع حروف كلماته منقوطة. مأخوذ من الحِلْية". (إميل يعقوب، م. س.، ص ٢٨٢؛ إنعام عكّاوي، م. س.، ص ٤٨٢.)

الشعر العاطل أو الجناس العاطل: "هو ما كانت كلماته خالية من النقط، مأخوذ من «عطل المرأة» وهو خلوّها من الحليّ". (إميل يعقوب، م. س.، ص ٢٨٣؛ إنعام عكّاوي، م. س.، ص ٤٨٤.)

٣- إنعام عكّاوي، م. س.، ص ٥٢٣.

٢. هنالك تعريف آخر للملمَّع في الشعر العربي وهو شعر منظوم شطراً بالعربيّة الفصحى وشطراً باللغة العاميّة ويبدو أنّ اختراع هذا النوع من الشعر يعود إلى بدايات القرن العشرين، متأثّراً بالملمّع الفارسي.(١)

بناءً على ما تقدّم في تعريف الملمَّع، نلاحظ أن الملمَّع في الأدب العربي لا يتجاوز نطاق لغة واحدة مع أنّ الشطر (أو البيت) في هذا النوع من الشعر يختلف عن شطره (بيته) الثاني. والملاحظة الثانية في الشعر الملمَّع العربي أنّه يندرج في أنواع الشعر المتكلّف المتصنّع والمزخرف، إذ اجتنب عنه الشعراء المطبوعون وتناوله أصحاب المقامات كأبي القاسم الحريري وشعراء العصر المملوكي كصفي الدين الحلّي الّذي كان مولعاً بالتصنّع في الشعر. مع ذلك يجب أن لا ننسى أنّ الشعر العربي قام بتجربة شطر أو بيت باللغة غير العربيّة أحياناً في أثناء الموشّحات بحيث نجد أنّ بعض الوشّاحين نظموا «الخَرْجة» (وهي القفل الأخير من الموشّح) باللغة الفارسيّة أو بلغة الأندلسيّين.

ج - فنّ الملمَّع في الأدب الفارسي

يختلف الملمَّع عند الفرس عن الّذي وجدناه في الأدب العربي اختلافاً كبيراً. نريد الآن أن ندرس الملمَّع الفارسي وخصائصه بالتفصيل لأنّ هذا المبحث هو الغرض الأساسي من كتابة هذا البحث وهو يتضمن عدّة مباحث فرعيّة، منها: تعريف الملمَّع الفارسي ومكانته لدى الفرس، كما سندرس أوزان الملمَّعات وقوافيها. فلْنبدأ بتعريف الملمَّع:

١. تعريف الملمَّع عند الفرس

مع أنّ الإيرانيّين استعاروا لفظ الملمَّع من اللغة العربيّة، فإنّ تعريفه واستعماله يختلفان في الأدب العربي اختلافاً شاسعاً. خصّص عمر الرادوياني (بعد ٤٨١/١٠٨٨) في كتابه ***ترجمان البلاغة*** - وهو أقدم كتاب وصلَنا في البلاغة الفارسيّة - فصلاً للملمَّع وأورد في تعريفه قائلاً: "إنّ من الصناعات الشعريّة، أن ينظم الشاعر قصيدة، بيت منها فارسي يتلوه بيت عربي على وزن واحد وقافية واحدة...

١- أُنظر: شبكة *الفصيح*، منتدى العروض وعلوم الشعر، "أنسب الأوزان وأجملها في الشعر الملمّع": http://www.*alfaseeh*.com/vb/showthread.php?51356

ومن الممكن أن يكون [الملمَّع] شطراً عربيّاً وآخر فارسيّاً".[١] كما ورد تعريف بالملمَّع عند رشيد الدين الوطواط (٥٧٣/١١٧٧) بقوله: "وتكون هذه الصنعة بجعل أحد مصراعي البيت من الشعر عربيّاً والآخر فارسيّاً، كما يجوز فيها أن يكون أحد الأبيات عربيّاً والآخر فارسيّاً؛ أو أن يكون بيتان بالعربيّة ثمّ بيتان آخران بالفارسيّة؛ أو أن تجعل عشرة أبيات بالعربيّة ثمّ عشرة أخرى بالفارسيّة".[٢] فلا نجد فرقاً جوهريّاً في تعريف الملمَّع بين الأديبين، بل يمكننا القول: إنّ الأدباء الفرس منذ القديم اتّفقوا على تعريفه بأنّه شعر مزيج من الفارسيّة والعربيّة، واعتبروه صنعة من الصنائع الأدبيّة.

من الجدير بالإشارة إليه أنّ الملمَّع قسمان؛ القسم الأوّل هو كما ورد في التعريفين المقدَّمين له أي الجانب العربي يعادل تقريباً الجانب الفارسي في الكمّيّة. والقسم الثاني هو أن يقتصر الشاعر على الإتيان بشطر أو بيت عربي واحد خلال منظومته الشعريّة، وفي هذه الحالة لا نعتبر المنظومة (في أيّ نَمط كان مثل القصيدة أو الغزل أو المزدوج) منظومة ملمَّعة، بل البيت هو البيت الملمّع. فمن الأفضل أن نعدّ هذا النوع من المحسِّنات البديعيّة، لأنّ كلّ صنعة بديعيّة تتجلّى عادةً خلال بيت أو بيتين، كما يمكننا أن نعتبر القسم الأوّل أي التساوي الكمّي في الجانبين الفارسي والعربي في المنظومة فنّاً شعريّاً لأنّه خرج عن حدود البيت وشمل نطاق المنظومة كلّها دون أن يشكّل نَمَطاً شعريّاً مستقلاًّ، فلذلك نسمّيه القصيدة الملمَّعة أو الغزل الملمَّع.[٣]

تنقسم المنظومات الملمّعة من حيث الترتيب إلى ثلاثة أقسام:

١. الشطور الأولى فارسيّة والثانية عربيّة، أو عكس ذلك الترتيب.

٢. بيت فارسي يليه بيت عربي إلى نهاية المنظومة.

٣. لا يراعي الشاعر الأسلوبين المذكورين، بل يأتي بالشطور (أو الأبيات) العربيّة أثناء الفارسيّة دون ترتيب خاصّ.

١- عمر الرادوياني، *ترجمان البلاغة*، ص ١٠٧- ١٠٨.

٢- الوطواط، *حدائق السحر*، ص ١٦٤. كذلك أورد عمر فرّوخ تعريفاً سليماً بالملمَّع الفارسي لاطّلاعه على هذا الفنّ الفارسي بصورة مباشرة. انظر: عمر فرّوخ، *تاريخ الأدب العربي*، ج ٣، ص ٦٢٢-٦٢٣.

٣- ذكر جلال الدين هُمايي الملمَّع نمطاً مستقلاً على غرار أنماط الشعر الأخرى كالقصيدة والمقطوعة والغزل والمزدوج. أُنظرْ: هُمايي، *فنون بلاغت و صناعات أدبي*، ص ١٤٦.

٢. مكانة الملمَّع عند الفرس

يعود ظهور الملمَّع الفارسي إلى أواخر القرن الثالث الهجري أي بدايات الشعر الفارسي الـدريّ، ويبدو أنّه وُلِد ناضجاً، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أنّ كثيراً من الشعراء الفُرس الأوائل كانوا يتقنـون العربيّة ويعرفون الشعر العربي جيّداً، لكنّهم انصرفوا عن قولهم الشعر العربي لظهور بلاطات فارسيّة. ثمّ ازدهر الملمّع على يد شعراء من الطراز الأوّل بعد القرن الخامس الهجري ولاسيّما الشعراء الصـوفيّين الكبار كالسنائي الغزنوي (٥٤٥/١١٥٠) وجلال الدين البلخي الرومي المشهور عند الفرس بالمولوي (٦٧٢/١٢٧٣) وعبدالرحمن الجامي (٨٩٨/ ١٤٨٦)، كما اهتمّ بهذا الفنّ أغلب الشعراء الكبار مثل سعدي الشيرازي (٦٩١/١٢٩٢) وحافظ الشيرازي (٧٩٢/١٣٩٠). فـالملمّع في الأدب الفارسـي، إذن، فنّ رفيع جدّاً لإقبال الشعراء الكبار عليه وإنتاج كمّ كبير من الملمّعات، خلاف الملمّـع العـربي الّذي غفل عنه الشعراء العرب المشهورون، إذ يمكننا القول إنّ الملمّع بتعريفه الأوّل (المنظومة المكوَّنـة من الأشطر المُعْجَمة والأشطر المُهْمَلة) هو وليد عصر الانحطاط الأدبي ومن إبداع الشـعراء في عصـر الانحطاط الشعري كأصحاب المقامات الأدبيّة والشعراء المهتمّين بالتصنّع والزخرفة الشعريّة.

وربّما يكون أقدم ملمّع وصلَنا في الأدب الفارسي هو هذا الملمّع لشهيد البلخي (٣٢٥/٩٣٧):

يَـرَى محنتِي ثُمَّ يَخْفِضُ البَصَرا فَدَتْـهُ نَفْسي تَراهُ قَدْ سَفَرا

دانَدْ كَزْ وَي به مَنْ هَمي چه رِسَد ديگَرْبـاره زِ عِشْقْ بِيخَبَرا[١]

dānad kaz vey be man hamī če resad || dīgarbārē ze ʿeshq bīkhabarā

من بين الشعراء الفرس جلال الدين الرومي (المولوي) هو الأكثر إنتاجاً للملمَّعـات إذ نظـم ٦٦ غزليّة ملمَّعة (زهاء ٥٠٠ بيت)، فضلاً عمّا ورد من الأبيات العربيّة المفردة أثناء أشعاره الأخرى.

ومن الجدير بالذكر أنّ القاضي حميد الدين البلخي (٥٩٩/١٢٠٣) صاحب ***مقامـات الحميـدي*** خصّص المقامة الأولى الّتي سمّاها «الملمَّعة» بالبطل ذي لسانين في الخطابة والشعر التقى به في الطـائف وهو يخاطب العرب بالعربيّة نظماً ونثراً إلى جانب مخاطبة الفرس بالفارسيّة في مجلس واحد. كما أورد

١- نقلاً عن: عمر الرادوياني، *ترجمان البلاغه*، ص ١٠٧. الترجمة: إنّه يعرف ماذا يُصيبني منه؛ تُصيبني غفلةٌ عن الحبّ مرّة أخرى.

القاضي في هذه المقامة مقطوعة ملمَّعة في سبعة أبيات؛ أربعة منها بالعربيّة وثلاثة أبيات بالفارسـيّة،[١] ومن الواضح أنّ تسمية هذه المقامة بالملمَّعة مأخوذة من صنعة الملمَّع عند البلاغيّين الفرس.

٣. أوزان الملمَّعات

بعد الفتح العربي لبلاد فارس، دخلت ألفاظ عربيّة كثيرة في اللغة الفارسيّة استخدمها الشعراء الفرس منذ نشأة الشعر الفارسي الدريّ في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، ومن جهة أخرى كان الشعراء الفرس الأوائل يعرفون اللغة العربيّة معرفة جيّدة، وانصرفوا عن قرض الشعر باللغة العربيّة بعد نشوء البلاطات الفارسيّة الّتي كانت تحميهم وتشجّعهم على النظم بالفارسيّة. فكان من الطبيعي دخول كثير من الألفاظ والتراكيب العربيّة في الشعر الفارسي، ولكن عندما يدخل لفظٌ من لغة إلى أخرى تجعله خاضعاً للنظام الصوتي في اللغة الثانية، على سبيل المثال لا الحصر لفظ «مطالعة» تُستخدَم في اللغة الفارسيّة والشعر الفارسي، لكن لا بالنطق العربي، بل طبقاً للنظام الصوتي الفارسي أي «متالئه» (motāle'e)، ونرى أنّ «ط» و«ع» تحوّلتا إلى «تاء» و«همزة» في الفارسيّة، لأنّهما غير موجودتين في الصوامت الفارسيّة، كما تحوّلت الضمّة العربيّة الواقعة على «مُـــ» (u) إلى الضمّة الفارسيّة (o). فنلاحظ إذنْ أنّ هذا اللفظ أصبح خاضعاً للنطق الفارسي لا في الصوامت فحسب، بل في المصوِّتات أيضاً.

ولكن إذا تجاوز الشاعر استعمال المفردات والتراكيب وصولاً إلى العبارات والجمل العربيّة الّتي تشكِّل شطراً كاملاً تارةً وبيتاً كاملاً تارةً أخرى في أثناء قصيدة أو غزليّة، فهذا يعني أنّ مثل هذه الشطور والأبيات العربيّة خلال الأبيات الفارسيّة لا تخضع للنظام الصوتي الفارسي، بل هي خاضعة للنظام الصوتي العربي كما نجدها في القصائد العربيّة، ونتيجة لذلك فإنّ هذه الشطور أو الأبيات المتداخلة في الشعر الفارسي تتّصف بمواصفات اللغة العربيّة من جهة وتتّبع قواعد النظام الوزني العربي من جهة أخرى.

نعني بذلك أنّ الأبيات العربيّة في الملمَّعات الناجحة يتحكّم بها النطقُ العربي دون تغيير والوزنُ العربي دون تحوير، أي إذا حذفنا الأبيات الفارسيّة من المنظومة واقتصرنا على قراءة الأبيات العربيّة فلا

١- أُنظرْ: حميدي، *مقامات حميدي*، ص ٢٥-٣٠.

نجد فرقاً بينها وبين القصائد العربيّة إلاّ في بعض الخصائص الوزنيّة الجزئيّة، فنجدها كلاماً موزوناً ينطبق عليه النطق العربي.

إنّ السؤال المطروح هنا هو كيف جمع الشاعر النظامين الوزنيّين المختلفين في منظومته الملمَّعة؟ وما هي العوامل المؤاتية والمساعدة له في نظم هذا النوع من الشعر؟

نرى أنّ العامل الأساسي في هذا المجال هو الأساس الوزني المشترك بين النظامين الوزنيّين العربي والفارسي، وهو ليس إلاّ الاساس الكمّي، إذ نعرف أنّ النظام الوزني الفارسي مبنيّ على الكمّية في المقاطع (quantitative) بلا مناقشة، كنوع النظام الوزني العربي الّذي يندرج في الأنظمة الكميّة عند كثير من الباحثين العرب والمستشرقين[١]، إذ يعتمد كلا النظامين الوزنيّين على كمّيّة المقاطع في الأوزان الشعريّة. فلو لم تكن هذه الميزة المشتركة بين النظامين الوزنيّين لَما استطاع الشاعر إبداع هذا الفنّ الشعري، وما ازدهر فنّ الملمَّع عند الشعراء الفرس.

الجدير بالذكر أنّ عنصر التمايز بين المقاطع في اللغتين العربيّة والفارسيّة هو الكمّ، إذ إنّ المقْطع (syllable) في العروض العربي والفارسي ينقسم إلى قسمين: المقطع القصير والمقطع الطويل، وكثيراً ما تتشابه خصائص المقطع بين اللغتين، فعلى سبيل المثال لا نجد الابتداء بالساكن في المقاطع إطلاقاً لا في الشعر العربي ولا في الشعر الفارسي. فلْنفترضْ لو كان أساس النظام الوزني في إحدى اللغتين الكمّ وفي الأخرى النبر (stress) لَما تكوَّن فنّ الملمَّع في الأدب الفارسي وتطوَّر هذا التطوّر.[٢]

العامل الثاني الّذي أثّر في إبداع الملمَّع وازدهاره هو الإيقاعات المشتركة بين النظامين الوزنيّين العربي والفارسي، أعني الإيقاعات الّتي تنبعث عن عدد من التفعيلات العروضيّة ويتكوّن من تكرارها

---

١ - لمناقشة آراء العروضيّين حول هذا الموضوع وترجيح الرأي الكمّي انظرْ: قهرماني مقبل، «آراء العروضيّين العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني ومناقشتها»، ص ١١٧-١٣٥.

٢ - تجدر الإشارة إلى أنّ الملمّعات لم تقتصر على اللغتين الفارسيّة والعربيّة، بل قام بعض الشعراء بتنويعها إذ نظموا ملمَّعات باللغتين الفارسيّة والتركيّة، أو الفارسيّة والأُرديّة، أو حتّى الفارسيّة والإنكليزيّة أخيراً. الأمر الّذي يختلف في هذه الملمَّعات أنّ الشاعر يفرض على الجانب الثاني أساس النظام الوزنيّ الفارسي أي الكمّية في المقاطع خاصة ما نجده في النوع الأخير أي بين الفارسيّة والإنكليزيّة، بحيث إن سلخْنا الجانب الإنكليزي من الأبيات الفارسيّة لم نجده كلاماً موزوناً حسب أصول النظام الوزني الإنكليزي الّذي يتعمد على النبرات في المقاطع.

عددٌ من الأوزان الشعريّة، وهي «مفاعيلن» و«مستفعلن» و«فاعلاتن» و«فعولن»، فلا يهمّنا في نظم الملمَّعات طول الوزن الشعري المكوَّن من تكرار التفعيلات المذكورة ولا الجوازات الوزنيّة والعلل والزحافات، لأنّ هذه الأمور هي من الخصائص الجزئيّة الخاصّة بكلّ من النظامين الوزنيّين قد يشترك النظامُ الوزنيّ الفارسي النظامَ الوزنيّ العربي في بعض هذه الخصائص الجزئيّة وقد يختلف عنه، مثلاً الهزج المكوَّن من «مفاعيلن» مربَّع الأجزاء في الشعر العربي، مثمّن أو مسدّس الأجزاء في الشعر الفارسي.

العامل الأخير الّذي أثّر في إبداع الملمَّع هو تماثُل الخطّ العربي والخطّ الفارسي الدريّ، إذ نعرف أنّ الفرس بعد الإسلام تركوا خطّهم القديم الّذي كان يُكتَب من اليسار إلى اليمين بحروف منفصلة بعضها عن بعض (كما نجد في اللغات الهند أوروبيّة)، واتّخذوا الخطّ العربي للكتابة الفارسيّة. فأدّى هذا التشابه في الخطّ بين اللغتين إلى عدم استغراب الملمَّع عند الإيرانيّين كفنٍّ من الفنون البلاغيّة.

يجب أن نعترف بأنّ الملمَّع من إبداعات الشعراء الفرس المتضلّعين بالأدبين العربي والفارسي، فيتّبع الملمَّع عادةً النظامَ الوزني الفارسي في الخصائص الجزئيّة مع الاتّكاء على الأساس المشترك، لذلك فالملمَّعات المنظومة على الإيقاعات الناتجة عن تكرار التفعيلات المذكورة أعلاه تبدو ذات صبغة فارسيّة في طول الوزن والجوازات الوزنيّة والعلل، ونتيجة ذلك أنّ أهمّ أوزان الملمّعات المشتركة الّتي استخدمها الشعراء كالتالي:

- مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
- مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن
- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
- فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
- فعولن فعولن فعولن فَعَل فعولن فعولن فعولن فَعَل

تطوَّرت الملمَّعات من حيث الأوزان إذ نظم الشعراء الفرس ملمَّعات على الأوزان الخاصّة بالشعر الفارسي إلى جانب الأوزان المشتركة، وتتّصف هذه الملمَّعات بمواصفات الشعر الفارسي تماماً كأنّها لا

توجد علاقة بينها وبين النظام العربي إلاّ في الأساس الوزني المشترك وهو الكمّ في المقاطع. فجرّب الشعراء الفرس حظّهم في نظم هذا النوع من الملمّعات وأدلوا بدلوهم، وأهمّ الأوزان المستخدمة في هذا المجال هي:

- مفاعلن فعِلاتن مفاعلن فعلن مفاعلن فعِلاتن مفاعلن فعلن
- مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن
- مستفعلن فعْ مستفعلن فعْ مستفعلن فعْ مستفعلن فعْ

الوزن الأوّل هو الأكثر شيوعاً في هذا الصنف من الملمّعات، إذ نلاحظ أنّه قريب من البسيط العربي؛ كأنّ أجزاء البسيط صارت مخبونة كلّها إلاّ أنّ الشاعر الفارسي يلتزم بالخبن، والفرق الآخر هو زيادة مقطع طويل في الجزء الثاني في كلّ من الشطرين (أي فعِلاتن بدل فعِلن) بالمقارنة مع البسيط العربي. فأقبل الشعراء الفرس على هذا الوزن في نظم الملمّعات إقبالاً كبيراً. وهنا نذكر مطلع الغزليّة الشهيرة لسعدي الشيرازي المنظومة على الوزن المذكور:

سَلِ المَصانعَ رَكْبًا تَهيمُ في الفَلَواتِ تو قَدْرِ آبْ چه داني كه دَرْ كِنارِ فُراتي[١]

to qar e ’ā|b če dānī || ke dar kenā|r e forātī

U – U – | U U – – || U – U – | U U – –

ومن الشيّق أنّ نورالدين عبدالرحمن الجامي استخدم هذا الوزن في ترجمة التائيّة الكبرى لابن الفارض إلى الفارسيّة، ويعود سبب ذلك إلى أنّ التائيّة منظومة على البسيط الوافي فاختار الجامي وزناً فارسيّاً قريباً من البسيط العربي كما اتّخذ حرف التاء رويّاً في ترجمته.[٢]

هنالك صنف ثالث للملمّعات من حيث الأوزان، يستخدم الشاعر فيها وزناً فارسيّاً مشتقّاً من وزن عربي، فعلى سبيل المثال السريع الفارسي يتكوّن من «مفتعلن مفتعلن فاعلن (فاعلانْ)» ونعرف أنّ السريع العربي يعتمد في الوزن المعيار على تفعيلة «مستفعلن» في الحشو، كما يجوز دخول الخبن والطيّ فيها وتحويلها إلى «مفاعلن» و«مفتعلن»، ولكن لا يلتزم الشاعر العربي بواحدة منها بل

---

١ - سَعدي، *كليّات*، "غزليّات"، ص ٦٠٥. ترجمة الشطر: فأنت ما يدريك قيمة الماء، والفرات بجوارك.

٢ - أُنظرْ: عبد الرحمان جامي، *تائيّه*؛ تحقيق صادق خورشا.

يستخدم كلَّ واحد منها في شعره. يبدو أنّ السريع الفارسي مأخوذ من السريع العربي مع الالتزام بالأجزاء المطْويّة في حشو البيت، وهكذا أصبح السريع الفارسي يختلف عن السريع العربي. وما يهمّنا هنا أنّ الشاعر في الملمّعة المنظومة على السريع يتّبع قواعد السريع الفارسي وحدها في الأبيات الفارسيّة والعربيّة معاً، بحيث لا نجد في مثل هذه الملمّعات تفعيلة «مستفعلن» ولا «مفاعلن» في الحشو، بل يقتصر الشاعر على «مفتعلن» وحدها.[1] وتنطبق هذه القاعدة على أوزان أخرى أهمّها:

- فعِلاتن مفاعلن فعِلن　　　فعِلاتن مفاعلن فعِلن
- فعِلاتن فعِلاتن فعِلن　　　فعِلاتن فعِلاتن فعِلن
- مفتعلن مفتعلن مفتعلن　　　مفتعلن مفتعلن مفتعلن

هنالك صنف آخر للملمَّعات من حيث الأوزان هي ملمَّعات تتّبع خصائص النظام الوزني العربي في أبياتها العربيّة كما تنطبق على خصائص النظام الوزني الفارسي في أبياتها الفارسيّة، وإنّ هذا النوع من الملمَّعات أفضلها وأجملها. منها ما يُنظَم الجانب العربي فيها على الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، كما يُنظَم الجانب الفارسي فيها على الهزج المسدّس المحذوف (مفاعيلن مفاعيلن فعولن).

يجب أن لا ننسى أنّ هنالك بحوراً عربيّة يخلو منها الشعر الفارسي كالطويل رغم شيوعه في الشعر العربي، وكذلك الوافر، البحرالذي لم يستخدمه الشعراء الفرس في أشعارهم الفارسيّة،[2] لكنّ ثمّة فرقاً بين الطويل والوافر في الملمَّعات إذ إنّ الطويل غائب عن الملمّعات ، غير أنّ الوافر كثير الاستعمال في الملمَّعات في جانبها العربي، وسبب ذلك يعود إلى أنّ وزن «مفاعيلن مفاعيلن فعولن» (الهزج المسدّس

[1] - أُنظرْ: سَعدي، *كلّيـات*، "مواعظ"، ص ٧٢٩-٧٣٠. وكذلك مولوي، *كلّيات شمس*، ج ٧، غزل ٣٢٠٤ و غزل ٣٢٠٥.

[2] - لم يدرس شمس الدين قيس الرازي (بعد ١٢٣٠/٦٢٨) في *المعجم* - وهو أقدم كتاب في العروض الفارسي وأكثر تفصيلاً للأوزان الفارسيّة - بحور الدائرتين الأولى والثانية (دائرة الطويل ودائرة الوافر)، كما اعتبر نصيرالدين الطوسي (١٢٧٤/٦٧٢) البحور المستخرجة من هاتين الدائرتين من البحور الخاصّة بالشعر العربي (انظرْ: شمس قيس، *المعجم*؛ نصير الدين الطوسي، *معيار الأشعار*، ص ٢٢-٢٣). وكذلك نلاحظ أنّ الطويل والوافر غائبان عن الإحصاءات والاستقراءات الّتي قام بها العروضيّون المعاصرون مثل پرويز ناتل خانلري ومسعود فرْزاد وإلويل ساتن الإسكوتلندي حول استعمال الأوزان في دواوين الشعراء الفرس.

المحذوف) كثير الرواج في الشعر الفارسي وهو يشاطر الوافر في الإيقاع، خاصّةً إذا أُصيبت تفعيلة «مفاعَلَتن» بزحاف العصب الّذي يحوّلها إلى «مفاعيلن» وهو من الزحافات الشائعة في الوافر، ولكن لا نجد في الشعر الفارسي وزناً يشاطر الطويل في الإيقاع. فالملمَّع على الوزن المذكور إذن يجمع الوافر العربي والهزج الفارسي ويُعطي كلَّ ذي حقٍّ حقّه، والوزنان شبيهان من جهة - خصوصاً إذا كانت التفعيلات معصوبة - مع أنّ الجانب العربي يتّصف بمواصفاته الوزنيّة، كما يتّفق الجانب الفارسي مع المواصفات الوزنيّة الفارسيّة. نكتفي بذكر شاهد لهذا النوع من الملمَّع:

دَرونَمْ خونْ شُد ازْ ناديـدَنِ دوسْـتْ	ألا تَعْسـاً لأيّـام الفـراقِ
مفاعيلن مفـاعيلن فعـولن (فعـولانْ)	مفـاعيلن مفـاعيلن فعـولن
مَضَتْ فُـرَصُ الوصـالِ ومـا شَـعَرْنا	بِگُـو حـافِظْ غَزَلْهـايِ عِراقـي[١]
مفـاعَلَتن مفـاعَلَتن فعـولن	مفـاعيلن مفـاعيلن فعـولن

1. darūnam khūn šodaz nādīdanē dūst
2. begū Hāfez ghazalhāyē ’erāqī

نلاحظ في البيت الأوّل أنّ الشطر الفارسي يشابه الشطرَ العربي لدخول العصب على كلتا تفعيلتي، ولكن في البيت الثاني يتّبع الشطر العربي النظام الوزني العربي كما يتّصف الشطر الفارسي بمواصفات الوزن الفارسي فراعى الشاعر في هذا البيت قواعد الشعر العربي في الشطر العربي كما استخدم قواعد الشعر الفارسي في الجانب الفارسي.

٥. الاستشهاد والتضمين في الملمَّعات

من المتوقَّع أن ينظم الشاعر في الملمَّع الأبيات العربيّة كما ينظم الأبيات الفارسيّة، أي أن يكون كلا الجانبين من عند الشاعر نفسه الّذي يقصد أن يُظهِر براعته في نظم فنّ شعري يجمع بين اللغتين العربيّة والفارسيّة في نظامين وزنيّين مستقلّين، مع ذلك قد نجد عند بعض الشعراء الأقوال العربيّة المشهورة الّتي

[١] - حافظ، *ديوان*، ج١، غزل ٤٥١، ص ٩١٨. ترجمة الشطر الأوّل: تَمزّقت أحشائي مِن فراق الحبيب. ترجمة الشطر الثاني: فقل يا حافظ غزليّات عراقيّة.

تُشكِّل شطراً أو بيتاً أتى أثناء الشعر الفارسي كاستشهاد أو تضمين، فتشمل هذه الأقوال العربيّة إمّا آيات قرآنيّة أو أحاديث نبويّة أو أمثالاً عربيّة أو شطوراً أو أبياتاً شعريّة للشعراء العرب، فيستخدم شاعر الملمَّع هذه الأقوال إمّا دون تغيير أو مع تغيير طفيف من أجل الضرورة الوزنيّة. نذكر شواهد من هذا النوع:

- الاستشهاد بالآية القرآنيّة:

نَفْقهِي چيزي كه داري چارْسو «لنْ تَنالوا البرَّ حتّى تُنفِقوا»[١]

فـاعلاتن فاعـلاتن فاعـلن فاعـلاتن فاعلاتن فاعـلن

nafqeyē čīzī ke dārī čārsū

- الاستشهاد بالمثل العربي:

سَعْديا قِصّه خَتْمْ كُنْ بِدُعا إنَّ خيرَ الكلامِ قلَّ وَدَل[٢]

فـاعلاتن مفـاعلن فَعِلن فـاعلاتن مفاعلن فَعِلن

Se'diyā qesse khatm kon be do'ā

- تضمين الشعر العربي:

قال الأمير مُعزّي (١١٢٤/٥١٨) معترفاً بتأثُّره بالوزن العربي ومضمِّناً شطراً للمتنبّي:

گُفْتَمْ سِتايشِ تو بَرْ وَزْنِ شِعْرِ عَرَبْ تَقْطيعِ آنْ به عَروض الاّ چُنينْ نَكُني

مستفعلن فعِـلن مستفعلن فعِـلن "أَبلَى الهَوَى أَسَفاً يومَ النَّوَى بَدَني"[٣]

goftam setā|yeše tō || bar vazne še'|re 'ara
taqtī' e 'ān | be 'arūz || 'ellā čonīn | nakonī

ومن الشيّق أنّ هنالك غزليّة ملمَّعة لجلال الدين البلخي الرومي (المولوي) في عشرين بيتاً، تتناوَب

١- عطّار نيشابوري، *منطق الطير*، ص ١١٧، ب ٢٠٩٨؛ *آل عمران*، ٣/ ٨٦. ترجمة الشطر: عليك بإنفاق ما تملك في الدنيا.

٢- سعدي، *كلّيات*، "مواعظ"، ص ٧٢٧؛ ورد هذا المثل في: الثعالبي، *الإعجاز والإيجاز*، ص ٩٧؛ العسكري، *الصناعتين*، ص ٦٨. ترجمة الشطر: يا سعدي اختِمِ الكلام بالدعاء.

٣- امير معزّي، *ديوان*، ص ٧٢٨-٧٣٠؛ المتنبّي، *ديوان*، ج ٤، ص ٣١٧.

ترجمة البيت: قد قلتُ مديحك على وزن شعر العرب، فلا تقطّعْه عَروضيّاً إلاّ هكذا.

فيها الأبيات العربيّة والفارسيّة، بحيث ضمّن الرومي كافة الأبيات العربيّة من قصيدة للمتنبي أثناء الأبيات الفارسيّة فيمكننا أن نسمّي هذه الغزليّة ملمَّعة مضمَّنة، ومطلعها:

إِلامَ طَمَاعِيَةُ العَاذِلِ وَلا رَأيَ فِي الحُبِّ لِلعَاقِلِ

فعولُ فعولن فعولن فَعَلْ فعولن فعولن فعولن فَعَلْ

بَرادَرْ مَرا دَرْ چُنينْ بِيدِلِي مَلامَتْ رَها كُنْ اَگَرْ عاقِلِي(١)

فعولن فعولن فعولن فَعَلْ فعولن فعولن فعولن فَعَلْ

barādar marā dar čonīn bī delī || malāmat rahā kon ’agar ’āqelī

٥. قوافي الملمَّعات

تختلف القافية العربيّة عن نظيرتها الفارسيّة بعض الاختلاف إلى جانب التشابه الموجود. وتكمن هذه الاختلافات والتشابهات في الخصائص اللغويّة الموجودة في كلتا اللغتين. والجدير بالذكر أنّ القافية الفارسيّة تأثّرت بالقافية العربيّة عِلماً ونظاماً في نشأتها وتطوُّرها، كما استخدم الشعراء الفرس كثيراً من المفردات العربيّة في دراسة القافية في الشعر الفارسي. ومع ذلك فثمّة اختلافات بين نظامي القافية إلى جانب المشابهات الكبيرة بينهما.

تعتمد القافية في النظامين على الرويّ، فلا نجد بينهما فرقاً يُذكَر في حرف الرويّ والحروف الصالحة للرويّ إلاّ أنّ حرفي الألف (ā) والواو (ū) تعتبران رويّاً في القافية الفارسيّة. أمّا بالنسبة إلى حروف القافية الأخرى فيمكننا القول باختصار شديد إنّ القافية الفارسيّة لا تَعتبر ألف التأسيس من الحروف الضروريّة للقافية وتجمع القافية المؤسَّسة مع غير المؤسَّسة في قصيدة واحدة، ويحدث ذلك في الملمَّعات أيضاً. وأمّا بالنسبة إلى الرِدف فالقافية الفارسيّة أكثر التزاماً به ولا يجوز خلط الواو والياء في موضع الردف وتُراعى هذه القاعدة في الملمّعات أيضاً.

من هذه الفروق الأساسيّة بين اللغتين العربيّة والفارسيّة الّتي تؤثّر في خصائص القافية بين النظامين

١- المتنبّي، م. س.، ج ٣، ص ١٥٢؛ مولوي، *كلّيات شمس*، ج ٧، غزل ٣١٩٩. الترجمة: يا أخي اترِكْ لَومي في حبّي كهذا، إن كنتَ عاقلاً.

وجود الإعراب في اللغة العربيّة وعدم وجوده في الفارسيّة، إذ أدّتْ ظاهرة الإعراب إلى الوقف والإطلاق في القافية العربيّة غير أنّ القافية الفارسيّة تخلو من الإعراب والإطلاق مع وجود كلمات مختومة بالمصوِّتات الطويلة. ونتيجة ذلك الفرق بين النظامين في حرف الوصل، لأنّ الوصل في القافية العربيّة كثيراً ما يَنتج عن إشباع حركة الرويّ في القافية المطْلقة، ومن جهة أخرى نعرف أنّ القافية المطلقة الموصولة في الشعر العربي أكثر شيوعاً من القافية المقيّدة غير الموصولة. غنيّ عن البيان أنّ هنالك لواحق تتّصل بالرويّ أحياناً وتُعَدّ حرف الوصل دون أن ينبعث من إشباع حركة الرويّ مثل بعض الضمائر كما نجد في «نَفَسي» الّتي تأتي على غرار «الأَنَسِ» في موضع القافية في قصيدة واحدة. قسّم ابن الدهّان النحوي (٥٦٩/١١٧٣) الوصل إلى قسمين: الوصل الحقيقي الناتج عن إشباع حركة الرويّ، والوصل المستعار الحاصل من اتّصال لواحق بالرويّ مثل الضمير أو يكون من الكلمة الّتي أصلها معتلّ ناقص.[١] ويمكننا القول، اعتماداً على تقسيم ابن الدهّان، إنّ القافية الفارسيّة تخلو من الوصل الحقيقي، فإذا كانت القافية مختومة بالألف أو الواو فهُما تُعَدّان رويّاً، ولكن بما أنّ الياء ليست صالحة للرويّ في الشعر الفارسي فيأتي الشاعر في الملمّعات بالوصل المستعار في قافية الأبيات الفارسيّة مقابل الوصل الحقيقي في قوافي الأبيات العربيّة كما نجد في الشاهد الأخير من المبحث السابق، وهذا النوع من القافية هو الأكثر استعمالاً في الملمّعات.

الخاتمة

في نهاية المطاف يمكننا أن نستنتج ممّا تقدَّم من المباحث، النتائج الآتية:

- تعريف المُلمَّع في الأدب الفارسي يختلف عن تعريفه عند العرب، إذ يتجاوز فنّ الملمَّع الفارسي نطاق اللغة الفارسيّة ويشمل اللغة العربيّة حيث الملمَّع شعر منظوم باللغتين الفارسيّة والعربيّة.

- من أهمّ الأسباب في نجاح الملمَّع هو أساس النظام الوزني المشترك بين الشعر الفارسي والعربي، لأنّ كلا النظامين يعتمدان على كمّية المقاطع ويندرجان في الأنظمة الكمّية.

- يجب أن لا ننسى الدور المهمّ الّذي قامت به مشابهة الخطّ العربي والفارسي في إبداع فنّ الملمَّع ونجاحه.

---

١ - ابن الدهّان، *الفصول في القوافي*، ص ٥٢.

- مع أنّ الملمَّع يعتمد على أساس وزني واحد في كلا النظامين، فهو يصطبغ بصبغة فارسيّة لأنّه يتّبع النظام الفارسي في الخصائص الوزنيّة الجزئيّة كطول البيت والجوازات الوزنيّة، إلى جانب ملمَّعات منظومة في الأوزان المختصّة بالفارسيّة وإلى جانب الذوق الفارسي السائد على الملمَّعات عادةً.

وأخيراً يمكننا القول إنّ الملمَّع فنّ يُثبِت مدى التلاحم الموجود بين الشعر الفارسي والعربي، بحيث يكون الشاعر قادراً على إنتاج أدبي باللغتين الفارسيّة والعربيّة دون أن يمسّهما بسوء؛ لا من الناحية اللغويّة ولا من الناحية الأدبيّة، فلذلك اعتبرنا فنّ الملمَّع حلقة وصل بين الشعر الفارسي والعربي.

قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر والمراجع العربيّة

١ - ابن الدهّان النحوي، أبو محمّد سعيد بن مبارك بن علي، *الفصول في القوافي*؛ تحقيق صالح بن حسين العابد، الطبعة الأولى، الرياض: دار أشبيليا، ١٤١٨/١٩٩٨.

٢ - ابن منظور، محمّد بن مكرّم، *لسان العرب*؛ تحقيق أمين محمّد عبدالوهّاب ومحمّد الصادق العبيدي، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي – مؤسّسة التاريخ العربي، ١٤١٧/١٩٩٧، ج ١٢.

٣ - أبو هلال العسكري، *الصناعتين*، بيروت: المكتبة العصريّة، ١٤١٩.

٤ - الثعالبي، أبو منصور، *الإعجاز والإيجاز*، القاهرة: مكتبة القرآن، لا تاريخ.

٥ - الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد، *الصحاح*: تاج اللغة وصحاح العربيّة؛ أحمد عبد الغفور عطّار، الطبعة الرابعة، بيروت : دار العلم للملايين، ١٤٠٧/١٩٨٧، ج ٣.

٦ - الخليل بن أحمد، *العين*؛ تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرّائي، الطبعة الثانية، قم: مؤسّسة دار الهجرة، ج ٢.

٧ - شبكة *الفصيح*، منتدى العروض وعلوم الشعر، "أنسب الأوزان وأجملها في الشعر الملمّع":
http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?51356 (23/5/2011).

٨ - عكّاوي، إنعام، *المعجم المفصّل في علوم البلاغة*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٤١٣/١٩٩٢.

٩ - فرّوخ، عمر، *تاريخ الأدب العربي*، لا طبعة، بيروت:دار العلم للملايين، ١٣٩٢/١٩٧٢،ج٣.

١٠ - *القرآن الكريم*.

١١ - قهرماني مقبل، علي أصغر، «آراء العروضيّين العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني ومناقشتها»، *مجلّة العلوم الإنسانيّة الدوليّة* (جامعة تربيت مدرّس)، العدد ١٦ (٤)، صفحات ١١٧-١٣٥.

١٢ - المتنبّي، أبو الطيّب أحمد بن حسين، *ديوان*؛ شرحه عبدالرحمن البرقوقي، لا طبعة، بيروت: دار الكتاب العربي،

١٤٠٧/١٩٨٦، أربعة أجزاء.

١٣- الوَطْواط، رشيد الدين محمّد، *حدائق السحر في دقائق الشعر*؛ تعريب وتعليق إبراهيم أمين الشواربي، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٤/١٩٤٥.

١٤- يعقوب، إميل بديع، *المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٤١١/١٩٩١.

ب: المصادر والمراجع الفارسيّة

١٥- جامي، نورالدين عبدالرحمان، ***تائيه***: ترجمه تائيه ابن فارض به انضمام شرح قيصري؛ تصحيح صادق خورشا، چاپ اوّل، تهران: انتشارات ميراث مكتوب، ١٣٧٦ ش.

١٦- حافظ، شمس الدين محمّد، ***ديوان***؛ تصحيح و توضيح پرويز ناتل خانلرى، چاپ دوم، تهران: انتشارات خوارزمى، ١٣٦٢ ش، ج ١.

١٧- حميدى، قاضى حميد الدين ابوبكر بلخى، ***مقامات حميدى***؛ تصحيح رضا انزابى‌نژاد، چاپ اوّل، تهران: مركز نشر دانشگاهى، ١٣٦٥ ش.

١٨- الرادويانى، محمد بن عمر، ***ترجمان البلاغه***؛ به تصحيح و اهتمام احمد آتش و انتقاد ملك الشعراء بهار، چاپ دوم، تهران: شركت انتشارات اساطير، ١٣٦٢ ش.

١٩- سعدى شيرازى، مصلح بن عبدالله، ***كلّيات***؛ به اهتمام محمّد على فروغى، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات اميركبير، ١٣٨٦ ش.

٢٠- شمس قيس، شمس الدين محمّد قيس الرازى، ***المعجم في معايير أشعار العجم***؛ تصحيح محمّد بن عبد الوهّاب قزوينى و تصحيح مجدّد مدرّس رضوى، چاپ سوم، تهران: كتابفروشى زوّار، ١٣٦٠ ش.

٢١- خواجه نصيرالدين طوسى، محمّد، ***معيار الاشعار***؛ تصحيح محمّد فشاركي، چاپ اوّل، تهران: مركز پژوهشى ميراث مكتوب، ١٣٨٩ ش.

٢٢- عطّار نيشابورى، فريد الدين، ***منطق الطير***؛ به اهتمام و تصحيح صادق گوهرين، چاپ يازدهم، تهران: انتشارات علمى و فرهنگى، ١٣٧٤ ش.

٢٣- معزّى، ابوعبدالله محمّد برهانى نيشابورى، ***ديوان***؛ به سعى و اهتمام عبّاس اقبال، تهران: كتابفروشى اسلاميّه، ١٣١٨ ش.

٢٤- مولوي، جلال الدين محمّد، ***كلّيات شمس يا ديوان كبير***؛ با تصحيحات و حواشي بديع الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران : انتشارات امير كبير، ١٣٥٥ ش، ده جزء در دورهٔ نُه جلدي.

٢٥- ـــــــــــــ، ***مثنوي معنوي***؛ تصحيح رينولد نيكلسون و به اهتمام نصرالله پورجوادي، چاپ دوم، تهران : انتشارات امير كبير، ١٣٧٣ ش، دورهٔ چهار جلدي.

٢٦- همايى، جلال الدين، ***فنون بلاغت وصناعات ادبى***، چاپ بيست و هفتم، تهران: نشر هما، ١٣٨٦ ش.

جماليّات الإغراب بين الإبداع والتلقّي في النقد العربيّ القديم

ناصيف محمّد ناصيف*

الملخَّص

الإغراب قديمٌ قِدَمَ الإبداع؛ مستمرٌّ استمرارَه، ظلَّ حاضراً في جهود النقّاد من عصر أرسطو حتّى اليوم على اختلاف بينهم في درجاتِ الاهتمام به، وفي تجلّياته التي اجتذبتهم إلى حلباتها؛ فجاءت جهودهم آراء مبثوثةً في تضاعيف مؤلّفاتهم، أو مجموعةً في فصلٍ، أو بابٍ من كتاب، أو آراء مشفوعةً بالاختيارات، أو اختياراتٍ عنوانُها الإغرابُ. وهكذا انتظمَ جهودَهم حبُّ الإغرابِ عند كلٍّ من المبدع والمتلقّي، واللفظُ الغريبُ، وغرائبُ الأبياتِ، وغرائبُ المباني والمعاني، وغرائبُ الصور.

بيد أنّنا نصرفُ النظرَ في بحثنا هذا عن المستوى العموديّ؛ ممثَّلاً باللفظِ الغريبِ الذي شُغِفَ به اللغويُّونَ والرواةُ، ونجعل وكْدنا الإغراب على المستوى الأفقيِّ ممثَّلاً بالتأليف، والتخييل، زاعمينَ أنَّه المحورُ الخفيُّ أوالصريحُ الذي انتظمَ الدرسَ النقديَّ عند العرب؛ فاستغرق حفريّاتهم على عروق الذهب في صنعة الشعر، وجهودَهم للقبض على أسرارِ ارتقاءِ المنظومِ إلى مراتبِ الشعريِّ التي عبَّروا عنها بالبيان والفصاحة والبلاغة.

كلمات مفتاحية: الإغراب، الفصاحة، البيان.

المقدِّمة:

السؤال القادحُ زنادَ هذا البحث هو: ما الإغراب؟ ومنه تناسلتْ أسئلةٌ شتّى حاول البحثُ التنقيبَ عن إجاباتها؛ باحثاً عن دلالات الإغراب لغةً واصطلاحاً، مستقصياً ما يجتذبه إلى حقله الدلاليِّ من نويَّاتٍ دلاليَّةٍ شهدها تطوُّرُه، ومن ضمائمَ تُقارِبُهُ في الدلالة، وتبادلهُ مواقعَ التعبيرِ عن مَراقي الجمالِ الإبداعيِّ، والفنِّيِّ عامَّةً.

أهمّيّة البحث، وأهدافه:

تأتي أهمّيّة هذا البحث من كونه محاولةً للكشف عن بعض أسرار الإبداع بدفع اللبس عن واحدٍ من أهمِّ مفهوماته؛ محاولاً تأصيلَه، بدءاً بالمرحلة الجنينيَّةِ في رؤى المبدعين العرب، وانتهاءً بالرؤى النقديَّة الناضجة للنقَّاد العرب القدامى.

---

* مدرّس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين في سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٨٩/١١/١٢هـ.ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢٠هـ.ش

موادُّ البحث، وطرائقه:

يصف هذا البحث مادَّتَهُ المبعثرةَ في تضاعيف المدوَّنةِ النقديَّةِ العربيَّةِ القديمةِ الممتدَّةِ إلى نهايات القرن السابع الهجريِّ؛ مشفوعةً بمنطوق الشعراء الذي انتظم حول القضيَّة المدروسة (الإغراب). ثمَّ يقوم بتحليلها، وتفسيرها، وتقويمها متتبّعاً مواقعَ الغيث فيما أُثِرَ عن العرب، مبدعينَ ومتلقّينَ، من إدراكٍ لجماليّات الإغرابِ في مستويّاتِ النصِّ والرؤية، والتنظيرِ والإجراء، والإبداع والتلقّي...انتهاءً إلى اكتناه دوره في إنتاج الشعريّة.

المناقشة:

الإغرابُ: مصدرُ أَغْرَبَ يُغْرِبُ؛" قال الأصمعيُّ: **أغربَ** الرجلُ **إغراباً** إذا جاء بأمرٍ **غريبٍ**"[١]. والغريبُ: الحادثُ الطريفُ، والبعيدُ؛ ذلك أنّ"الخبر **المُغْرِب**: الذي جاء **غريباً** حادثاً طريفاً. ورجلٌ **غريبٌ**: بعيدٌ عن وطنه. وفي الحديث: إنّ الإسلامَ بدأ **غريباً**، وسيعود **غريباً** كما بدأ، فطوبى **للغرباء**؛ أي أنّه كانَ في أوّلِ أمره **كالغريب** الوحيد الذي لا أهلَ له عنده، لقلّة المسلمين يومئذٍ؛ وسيعود **غريباً** كما كان، أي يقلّ المسلمون في آخر الزمان فيصيرون **كالغرباء**،...و**الغريبُ**: الغامضُ من الكلام؛ و**أغربَ** الرجلُ **إغراباً** إذا جاء بأمرٍ **غريب**"[٢]. و"رمى **فأغربَ** أي أبْعَدَ المرمى. وتكلّمَ **فأغرب** إذا جاء **بغرائبِ** الكلامِ ونوادِرِه، وتقولُ: فلانٌ **يُغْرِبُ** كلامَه **ويُغْرِبُ** فيه، وفي كلامه **غرابةٌ**، و**غَرُبَ** كلامُه، وقد **غرُبت** هذه الكلمة أي غَمُضَتْ فهي **غريبة**"[٣].

والإغرابُ مَنْزَعٌ ضروريٌّ لإنتاج الجِدَّةِ والتميُّز؛ فيروى أنَّ رجلاً ذكرَ لعليّ بنِ أبي طالب بعضَ أهلِ الفضل، فقال له:"صدقْتَ، ولكنّ السراجَ لا يضيء بالنهار"[٤]. وقال أبوتمّام(ـــ٢٣١هـــ)[٥]:

وطولُ مُقـــامِ المرءِ في الحَيِّ مُخْلِقٌ   لـــديبـــاجَتيـــهِ فـــاغـــتـــربْ تتجـــدَّدِ

فإنّـــي رأيتُ الشمسَ زِيْـــدَتْ محبّةً   إلى النـــاسِ أنْ ليستْ عليهمْ بسَرْمَدِ

والإغربُ لازمٌ لإنتاج الجمال، والإبداعِ عامّةً؛ ولذا قال أبونواس(ـــ١٩٥هـــ) في وصفِ ولدِ ناقةٍ[١]:

---

[١] ابن منظور، *لسان العرب*، ٣٢٢٧/٥(غرب).

[٢] *نفسه* ٣٢٢٥/٥ـــ٣٢٢٧(غرب).

[٣] الزمخشري، *أساس البلاغة*، ١٥٩/٢(غرب).

[٤] الصولي، *أخبار أبي تمام*، ١٢٨ـــ١٢٩.

[٥] الصولي، *أخبار أبي تمام*، ٦١. و الجرجاني، عبد القاهر، *أسرار البلاغة*، ١٢٦.

بـــديـــعُ شـــكْـــلٍ، غـــريـــبُ حُسْنٍ أعـــوزَهُ الـــمِـــثْـــلُ والـــقـــريـــــنُ

فالجميلُ ـــ في مرآة الفنّ ـــ قرينُ الغريب، ومنقطعِ النظير. وأضحى من نافلة القول أنّ الإبداعَ مُغايَرَةٌ، وإضافةٌ، وإغرابٌ، وليس تقليداً، أو سيراً في ركاب السابقين؛ فلكي يضيءَ السراجُ لابدّ من أن يكونَ أسطعَ ممّا هو سائدٌ. والإغرابُ أسُّ الإبداعِ وإنتاج الجمال؛"لأنّ الشيءَ من غير معدنه **أغربُ**، وكلّما كان **أغربَ** كان أبعدَ في الوهم، وكلّما كان أبعدَ في الوهمِ كان أطرَفَ، وكلّما كان أطرفَ كان أعجبَ، وكلّما كانَ أعجبَ كان أبدعَ... والناسُ موكَلون بتعظيم **الغريب**، واستطراف البعيد"[٢]. ولأنّ"الغريب: عدمُ النظير"[٣]. و"الإبداع لغةً: عدمُ النظير. وفي الاصطلاح: هو إخراج ما في الإمكان والعدم إلى الوجوب والوجود...وإيجادُ شيءٍ غيرِ مسبوق...وقال بعضهم: الإبداع، والاختراع، والصنع، والخلق، والإيجاد، والإحداث، والفعل، والتكوين، والجَعْل: ألفاظٌ متقاربةُ المعاني"[٤]؛ فثمّة اختلافٌ في الدوالِّ وتقاربٌ في المدلولات. بيد أنّ ما شهده مصطلحُ الإغرابِ من حضورٍ في العصر الحديث لا يعني أنّه منتجٌ حديث، بل هو قديمٌ مفهوماً واصطلاحاً.

إنَّ الإغرابَ توأمُ الإبداعِ نشأةً وتطوّراً، ولعلّ هذا يفسّر اهتمامَ النقّادِ به منذ الإغريق إلى يومنا هذا؛ فقد قال أرسطو:"إنّ العبارةَ الساميةَ هي التي تستخدم **الغريبَ** والمستعار وكلَّ ما بعد عن الاستعمال"[٥]. ويرى نوفاليس أنَّ "فنّ الشعر الرومانتيكيّ هو فنّ **الإغراب"**[٦]، أمّا فريدريش شليجل فجعل"**الغرابة** من شروط الأصالة الشعريّة"[٧]. ونجد "**الإغراب** من الاصطلاحات والأوصاف المميِّزةِ طابعَ الشعر الحديث"[٨]، و غدا "**الإغراب** شعار نظريّةِ برتولد برشت في المسرح الملحميّ"[٩]، وظلّ

١- *أبو نواس*، *الديوان* *تح*. أحمد عبد المجيد الغزالي ٢٥٦.

٢- الجاحظ، *البيان والتبيين*، ١/٨٩ــ٩٠.

٣- الكفوي، *الكليات*، ٣/٢٩٦.

٤- *المصدر نفسه* ١/٢١ــ ٢٢.

٥- ينظر: *كتاب أرسطوطاليس في الشعر*، تح. د.شكري عياد ١٢٢.

٦- مكاوي، عبد الغفار، *ثورة الشعر الحديث*، ١/٤٨.

٧- *ثورة الشعر الحديث*، ١/٥٢.

٨- *المصدر نفسه* ١/٣٨.

٩- *المصدر نفسه*/٢٦١.

متلقّي الشعرـــ كما ينصّ لوتمان ـــ يستقبل الكلمات غير المفهومة بوصفها شاهداً على الصدق في محاكاةِ **غرابة** الواقع، إذ إنّها تعكس صيغةَ **الغرابةِ** في الحياة[١].

والإغرابُ متجدِّدٌ ما تجدَّدَ الإبداعُ، مستمرٌّ نظراً وإجراءً؛ ذلك أنّه كان ضالّةَ الشعراءِ في العصور المتعاقبة؛ يسعون إليه، ويتنافسون فيه، ليكيدوا خصومَهم، ويؤكّدوا تفوّقَهم على أقرانهم، ويحظَوا برضا المتلقّين عامَّةً، والممدوحين خاصّةً؛ ولذا تراهم يفتخرون بغرائب قصائدهم، وأبياتهم، ومبانيهم، ومعانيهم، وصورهم. فهل يمكن القول: إنّ تاريخ الإبداع موجٌ متتابعٌ من الإغرابات؟! كأنّه" صوبُ العقولِ إذا انجلتْ ســـحائبُ منه أعقبتْ بسحائب" ؟! ولذا عابَ ابنُ رشيقٍ (ـــ٤٥٦هـــ) ضيقَ أفق بعضِ المتلقّين الذين لم يدركوا هذه الحقيقة، فقال:

وأنشد رجلٌ قوماً شعراً، فاستغربوه، فقال: والله ما هو **بغريبٍ**، ولكنّكم في الأدب **غرباء"** [٢] ؟!!.

ـــ الإغراب بعين الإبداع:

الإغرابُ في شجرة الإبداع أصلٌ لا فرع؛ فهو من سمات الفعل الإبداعيّ التي افتخر المبدعون بها، وادَّعَوا القدرةَ على تحقيقها. والإغرابُ غايةٌ تُرتَجى؛ سعى إليها المبدعُ الحقُّ باحثاً عن فردوسه المفقود(جزيرة الكتر)؛ أي عن أرضه البكر التي لم تطأها قدمٌ، و لم تحوِّمْ في آفاقها خواطرُ السابقين، أو المعاصرين؛ فهاهوذا المسيَّب ابن علس يصوِّر رحلتَه تلك إلى أرضه البكر؛ قائلاً[٣]:

فلأهديَــنَّ معَ الــريــاحِ قــصــيدةً مِنّــي مُغَــلْغَــلــةً إلــى الــقَعْقَــاعِ

تَــرِدُ الميــاهَ فلا تــزالُ غــريبــةً فــي القــومِ بيــنَ تمثُّــلٍ وسَمَــاعِ

فالقصيدة التي يحلم بإبداعها مسافرةٌ أبداً؛ لا تقرّ بأرضٍ حتّى تغادرها إلى غيرها. والناسُ بين راوٍ لها، وسامعٍ سرعان ما يغدو راوياً لها لفرط جودتها؛ فهي أبداً تفتح آفاقاً جديدةً وبلاداً جديدة، فيتلقّاها قومٌ جدد؛ على أنّ الغرابة لا تعني الغموضَ، بل تعني الجِدّةَ، والابتكار، ومُفارَقَةَ الوطن. والغريبةُ هي الجديدة المبتكرة المفارِقَةُ وطنَها؛ فهي أبداً كالزائر الغريب. والإغراب بهذا المعنى قديمٌ؛ فقد افتخر غير شاعرٍ جاهليّ بغرائبه؛ أي بقصائده الغريبات؛ فقال الأعشى مفتخراً[٤]:

١- لوتمان، يوري، *تحليل النص الشعري*، ١٠٣.

٢- ابن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، ١/٢٦٥.

٣- المفضل الضبي، *المفضليات*، ٦٢.

٤- *الأعشى الكبير*، *الديوان تح*. محمد محمد حسين ٧٧.

وغـــريبـــة تأتـــي الملوكَ حكيمـــة قـــد قلتُـــها ليقـــالَ: مَـــنْ ذا قالـــها

وإنّما يتساءل المتلقّون عن قائلها لفرط إعجابهم بها؛ وهو أمرٌ ناجمٌ عن غرابتها، وإحكام بنائها. وهذا ما أنكره النابغةُ الذبيانيُّ على بعض خصومه؛ قائلاً[١]:

نُبِّئْتُ زُرْعَـــة والسفاهـــةُ كاسِمِهـــا يُهـــدي إلـــيَّ غـــرائـــبَ الأشـــعـــارِ

مجرّداً زرعةَ هذا من القدرة على إنتاج قصائد الهجاء الغرائب؛ أي من القدرة على الإغراب، والسؤال: أَجَرَّدَهُ بذلك من الشاعريّة أم من درجاتها العُلى؟!!

لقد درجت عادة الشعراء على تجريد خصومهم من الشاعريّة، واحتكارها لأنفسهم، وخاصّةً في مواقف التهاجي والتفاخر؛ ولذا قال تميم بن أُبَيّ بن مُقْبِل(ـــ بعد٣٧هـــ)[٢]:

إذا متُّ عن ذِكْـــرِ القوافي فلن ترى لها قائلاً بعـــدي أَطَـــبَّ وأشـــعـــرا

وأكثرَ بيتـــاً ســـائـــراً ضُرِبَتْ لـــه حُـــزونُ جِبـــالِ الشـــعرِ حتّى تَيَسَّرا

أغـــرَّ غريبـــاً يمسحُ الناسُ وجهَه كما تمسح الأيـــدي الأَغَـــرَّ الُمشَهَّرا

وصوّر سُوَيد بن كُراع العُكْلي(ـــ نحو١٠٥هـــ) لحظةَ الإبداع قائلاً[٣]:

أبيتُ بأبـــواب القـــوافـــي كـــأنّمـــا أُصادي بهـــا سِرْباً من الوحش نُزَّعا

وافتخر الفرزدق(ـــ١١٠هـــ) بقصائده؛ فقال[٤]:

بلغْنـــا الشمسَ حيـــن تكـــونُ شرقاً ومَسْـــقِطَ قَـــرْنِهـــا مِـــنْ حيثُ غابـــا

بِكُـــــلِّ ثَنِـــيَّـــــةٍ وبِكُـــــلّ ثَـــغْـــرٍ غـــرائـــبُـــهـــنَّ تَنْتَسِـــبُ انتِســـابـــا

وقال ذو الرمّة(ـــ١١٧هـــ) مصوّراً مخاضَ الإبداع[٥]:

وشِـــعْرٍ قـــد أرقـــتُ لـــهُ غـــريب أُجَنِّبُـــهُ الـــمُســـانَـــدَ والـــمُـــحَـــالا

[١] *النابغة الذبياني، الديوان* تح. محمد أبو الفضل إبراهيم ٥٤.

[٢] عبد القاهر الجرجاني، *كتاب دلائل الإعجاز*، ٥١٢.

[٣] الجاحظ، *البيان والتبيين*، ١٢/٢؛ النزع: الغرائب.

[٤] *كتاب دلائل الإعجاز* ٥١٣ـــ ٥١٤.

[٥] *البيان والتبيين* ١٣٩/١.

ولم يكتفِ أبوتمّام(ــ٢٣١هــ) بالإغراب نهجاً؛ بل رفعَ أخلاقَ ممدوحه، وصنائِعَه إلى مرتبة الإغراب؛ لأنّها مبتكرةٌ، لا نظيرَ لها؛ فهاهوذا يجعل الإغرابَ نعتاً لأخلاق الممدوح، ولأقوال المادح؛ قائلاً[١]:

غَــرُبَتْ خلائِقُــه وأَغْــرَبَ شــاعرٌ فيــه فــأحســـنَ مُغْرِبٌ فــي مُغْرِبِ

وفي مقامٍ آخرَ جعلَ الإغرابَ نعتاً مشتركاً بين قصائد المدح وصنيع الممدوح؛ كما ينصُّ قولُه[٢]:

وغــرائــب تــأتيــك إلا أنّـهــا لصنيعِــك الحسَــنِ الجميــلِ أقــاربُ

وقد تقع المدائح مواقعَها المناسبةَ من فهم الممدوح؛ فهما يتساويان في الإغراب، ويأتلفان، فلا تعود غريبةً؛ كما يوحي قوله[٣]:

إليــكَ أَرَحْنا عازِبَ الشــعرِ بعدَمــا تَمَهَّــلَ فــي روضِ المَعاني العَجائبِ
غرائب لاقَتْ في فنائِــكَ أُنْسَــهــا منَ المَجْدِ فهيَ الآنَ غيــرُ غَــرائبِ

وافتخر بأنّ قصائده[٤]:

غرائب مــا تنفــكُّ فيهــا لُبــانَــةٌ لِمُرْتَجزٍ يَحْــدو ومُــرْتَجِــلٍ يَشْــدو

والغرابة لديه تَلِدُ الأُنْسَ؛ فهي[٥]:

غريبــة تُؤْنِسُ الآدابَ وحشــتُها فمــا تحــلّ علــى قــومٍ فتــرتحــل

وكذلك فعل البحتريّ(ــ٢٨٤هــ) قائلاً[٦]:

فلئــنْ قبِلْتَ لقد ســمعْتَ ضــرورةً ورأيتَ كيف سوائــري وغــرائبــي
وإنِ امتنعــتَ فقــد رأيتَ تصرُّفــي وبعيــدَ همِّــي واتســاعَ مــذاهبــي

وكان يجزي المنعمين صناعةً شعريّةً هي[٧]:

١- *أبو تمام*، الديوان تح. محمد عبده عزام ١/١٠٧.
٢- *المصدر نفسه* ١/١٧٤.
٣- *المصدر نفسه* ١/٢١٣ــ ٢١٤.
٤- *المصدر نفسه* ٢/٩٥.
٥- *المصدر نفسه* ٣/١٩ــ ٢٠. وينظر أيضاً ٣/٣٤٧، ٣٥٥، و٤/٤٤٥.
٦- *البحتري*، الديوان، تح. حسن كامل الصيرفي ١/٢٩٩.
٧- *البحتري*، الديوان، ٢/١٣٠٦.

قصائــدُ مــا تنفــكُّ فيهــا غرائبٌ تَــألَّــقُ فــي أضعــافِهــا وبَــدَائــعُ

وإذا استبطأه الممدوحُ أجابه[١]:

ونُبِّئْتُــكَ استبطأتَ شُــكْري لأنعُــمٍ تَتــابَــعُ عندي ســيبُهــا ونــوالُهــا

وكيف، وقد سارتْ غرائبُ لم يــزلْ يفــوتُ فِعــالَ المُنعِميــنَ مَقَــالُهــا

ولعن أبو العبّاس الناشئ(ــ ٢٩٣هــ) صنعةَ الشعر، وما لقيَه فيها من صنوف الجهّال؛ فقال[٢]:

لعــنَ اللهُ صنعــةَ الشــعــرِ مــاذا مــن صنوفِ الجهّــال فيهــا لَقينــا

يؤثرون الغــريبَ منــه علــى مــا كــانَ ســهــلاً للســامعيــن مبينــا

مقرّاً بأنّ الإغرابَ نهجٌ شائعٌ؛ ولذا قال أحمد بن محمّد الضبّيّ المعروف بالصنوبري(ــ٣٣٤هــ)[٣]:

وكفاكَ أنّ الشــعــرَ فيــهِ غــرائبٌ مــا إن تــزالُ قــلائــدَ الأعــنــاقِ

وسُئل المتنبّي(ــ ٣٥٤هــ) مرّةً عمّا ارتجله من الشعر، فأعاده، فعَجبوا من حفظِه، فقال[٤]:

إنّــمــا أحفظُ الــمــديــحَ بِعَينــي لا بقلبــي لِــمــا أرى فــي الأميــرِ

مــنْ خِصــالٍ إذا نظــرتُ إليـــها نظمَــتْ لــي غــرائــبَ الــمنثــورِ

وهذا يعني أنّهم جعلوا الإغرابَ أسَّ الشاعريّةِ؛ فأبدعوا غرائبَ قصائدهم ليتذوَّقها المتلقّون، فتسدّ في نفوسهم "حاجةً لا تخلو من إبهامٍ إلى الجمالِ والإغرابِ والرمزِ بمفهومِه العامّ"[٥]. فكأنّنا نضعُ اليدَ في هذه النصوصِ على متلقٍّ مثقّفٍ متطلّبٍ يحفزُ المبدعَ أبداً إلى الإغراب؛ لإنتاجِ جمالٍ جديدٍ؛ ذلك أنّ الغرابةَ لا تتجلّى إلا لمتلقٍّ تعوّد نوعاً من التصوّرات فإذا به يصادفُ في الخطاب الشعريّ أشياءَ تخالفُ ما تعوّدَ؛ فالغريبُ هو ما يأتي من خارج منطقة الأُلْفَةِ، وهذا يعني أنّ التعوّدَ أُلْفَةٌ تحتاج أبداً إلى ما

١- *البحتري*، الديوان، ٣/١٦٩٤.

٢- *العمدة* ٢/٧٤٨.

٣- ابن الشجري، *الحماسة الشجرية*، ٢/٨٠٩.

٤- *أبي الطيب المتنبي*، *الديوان*، للعكبري ٢/١٤٦.

٥- شكري المبخوت، *جمالية الألفة*، ٤٤.

يخترِقُها من خارجِها[١]، فيغدو المتلقّي بذلك مسهماً في العمليّة الإبداعيّة. من هنا لا نكونُ أمامَ مرسلٍ ومتلقٍّ؛ بل نحن إزاء" فارسين متنافسين على مضمارٍ واحدٍ يضمّهما ويحتويهما"[٢].

ـــ الإغرابُ بعينِ التلقّي:

بدأ حديثُ الإغرابِ في نقدِنا العربيّ القديمِ اتّهاماً لأصحابِ البديعِ من الشعراءِ المحدثين، ولكنّ أغربَ ما يمكنُ ملاحظتُه في هذا السياقِ أربعةُ أمورٍ؛ أوّلُها: أنّ (البديع) كان يضمّ أطرافاً من (البيان) في رؤى القدماء، والثاني: أنّ أنصار القديم أنفسهم مدحوا الإغرابَ تلميحاً ؛ إذ قرنوه بالحسن، والإبداع، وتصريحاً؛ إذ أعجبوا بإغراب بعض المبدعين دونَ بعضٍ. وثالثها: أنّ (كتاب البديع) لابن المعتزّ جاء خالياً من ذكر الإغراب[٣]، والرابع: أنّ أدنى درجات الإغراب في الشعر العربيّ ما ينتجه (البديع)؛ فثمّة الإغرابُ البيانيُّ الذي ينتجه المجازُ، والإغرابُ التأليفيُّ الذي تنتجه أساليب (علم المعاني). على أنّ منجمَ الإغرابِ رؤيةُ المبدع إلى الكون والحياة بوجهٍ عامٍّ، وإلى الإبداع الشعريّ على نحوٍ خاصّ.

حبُّ الإغراب عند المبدعين:

لاحظَ نقّادُنا شهوةَ الإغرابِ عندَ المبدعِ الحقّ، فتداولوا الكثيرَ منَ الأخبارِ والآراء الدالَّةِ على ذلك على نحوٍ غير مباشر[٤]. بيد أنّ ضيقَ المقامِ يلزِمُنا أن نكتفيَ بما جاء من آرائهم صريحاً مباشراً؛ فهاهوذا الآمديُّ(ـــ٣٧٠هـــ) يقولُ في بعضِ شعرِ أبي تمّامٍ إنّه"أحبَّ **الإغرابَ**...فأخطأ"[٥]. وراح يتسقّطُ معايبَ شعره قائلاً:"على أنّي وجدتُ لبعض ذلك نظائرَ في أشعارِ المتقدّمينَ فعلمتُ أنّه بذلك اغترَّ،

١- عبد الفتاح كيليطو، *الأدب والغرابة*، ٦٩.

٢- عبد الله محمد الغذامي، *الخطيئة والتكفير*، ٨.

٣- ولكنه ذكر العجيب، ورصد طائفة من التشبيهات العجيبة، أوعجائب التشبيهات؛ ينظر:٢٤، ٦٩ـــ ٧٧.

٤- كقولهم(خالف تذكر)؛ *أخبار أبي تمام* ٢٨، ٢٩. وحكاياتهم عن(ماء الملام)؛ *أخبار أبي تمام* ٣٣ـــ٣٧. و(لم لا تقول ما يفهم؟)؛ *العمدة* ١/٢٦٥.

٥- *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري* ١/١٩٦.

وعليه في العذر اعتمَدَ؛ طلباً منه **للإغراب** والإبداع"[١]، وإذا أردْتَ التفصيلَ أتاكَ قولُه:"وإنّما رأى أبو تمّام أشياءَ يسيرةً من بعيدِ الاستعارات متفرِّقةً في أشعار القدماء...فاحتذاها، وأحبَّ الإبداعَ، و**الإغرابَ** بإيرادِ أمثالِها، فاحتطَبَ، واستكثرَ منها"[٢]. وهو في ذلك كلّه يعبّر عن إعجابه بإغرابِ القدماءِ، ونفورِه من إغراب أبي تمّام، بيد أنّه يُقِرُّ بحُبِّ الإغرابِ عند المبدع. وهو، في موقفه هذا، أسيرُ نزعته المحافظة، وتعصُّبه للقديم؛ ينظر إلى القائل لا إلى المقول؛ فقليلٌ من الإغراب مستحسنٌ لديه، أمّا أن يغدوَ نهجاً فنّيّاً فأمرٌ يدعوه إلى إقامة الحدّ النقديّ على صاحبه.

ويتوسّط القاضي الجرجانيّ(ـــ٣٩٢هـــ) في موقفه، فيقرُّ الإغراب، ويُنْكِرُ تحامُلَ بعضِ النقّادِ على الشاعر المحدث؛ فهو"إنْ وافقَ بعضَ ما قيلَ، أو اجتازَ منه بأبعدِ طرفٍ قيلَ: سرقَ بيتَ فلانٍ، وأغارَ على قولِ فلان...وإنْ افترعَ معنًى بِكراً، أو افتتحَ طريقاً مبهماً لم يرضَ منه إلا بأعذبِ لفظٍ وأقربه من القلب، وألذِّه في السمع؛ فإنْ دعاه **حبُّ الإغرابِ** وشهوةُ التنوّقِ إلى تزيينِ شعره وتحسين كلامِه، فوشَّحه بشيءٍ من البديع، وحلاه ببعضِ الاستعارةِ قيلَ: هذا ظاهرُ التكلُّفِ، بيِّنُ التعسُّفِ، ناشفُ الماءِ، قليلُ الرونقِ. وإنْ قالَ ما سمَحَتْ به النفسُ ورضيَ به الهاجسُ قيلَ: لفظٌ فارغٌ وكلامٌ غسيل"[٣]. ولعلّ تعصّب بعضِ هؤلاء النقّاد للقديم الذي رأوا فيه الصورة الكاملةّ للفنّ الشعريّ يفسّر هذا الموقفَ السلبيَّ منَ الشاعر المحدث.

وفي سياق حَذَرِهِ ممّا نُعِتَ بالمسروق نقف على رأيٍ غريبٍ نصّه :"ومتى أجهدَ أحدُنا نفسَه ، وأعمَلَ فِكْرَهُ، وأتعبَ خاطرَه وذهنَه في تحصيلِ معنًى يظنّه **غريباً** مبتدَعاً، ونظمِ بيتٍ يحسبُه فرداً مخترعاً، ثمّ تصفّحَ عنه الدواوينَ لم يخطئه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضُّ من حُسْنِهِ؛ ولهذا السبب أحظرُ على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحُكْمِ على شاعرٍ بالسرقة"[٤]. فهنا يوشكُ القاضي الجرجانيّ أنْ يزعمَ أنّ الأوّل لم يترك للآخر شيئاً!!. وهذا كلامٌ غيرُ منطقيٍّ، ولا دليلَ عليه؛ فلم يقصُرِ اللهُ تعالى العبقريّةَ على زمانٍ دونَ آخرَ، ولا على
مكانٍ دونَ آخر. بيد أنّه يُقِرُّ بجماليّةِ الإغراب، وبأنّه رغبةٌ كامنةٌ وراءَ فعلِ الإبداع.

١- *المصدر نفسه*، ١/٢٥٩.

٢- *المصدر نفسه*، ١/٢٧٢.

٣- القاضي الجرجاني،*الوساطة بين المتنبي وخصومه*، ٥٢.

٤- *المصدر نفسه*، ٢١٥.

أمّا المرزوقيّ(ـ ٤٢١هـ) فنسب الإغرابَ إلى المتكلّفين من الشعراء المحدثين؛ زاعماً أنّه"متى جُعِلَ زِمامُ الاختيارِ بيَدِ التعمُّلِ والتكلُّف، عاد الطبعُ مُسْتَخْدَماً متملَّكاً، وأقبلت الأفكارُ تستحملُه أثقالَها، وتُرَدِّدُهُ في قبول ما يؤدّيه إليها، مطالبةً له **بالإغرابِ** في الصنعة، وتجاوز المألوف إلى البدعة،...وذلك هو المصنوع"[١]. والغريبُ أنْ يجعلَ الصنعةَ الشعريّةَ مرادفةً للتكلّف، وأنْ يقيمَ فصلاً مصطنعاً بينَ الطبعِ والصنعة؛ على أنّ هذه الغرابةَ تتلاشى إذا عرفنا أنّ هذا النصَّ وردَ في سياق حديثه عن عناصر"عمودِ الشعرِ العربيّ" التي جمع أشتاتَها من مصادرَ شتّى.

لكنّه أدرك شهوةَ الإغرابِ عند كلٍّ منَ المبدع والمتلقّي؛ وكذلك قوله إنّه:" كان يتّفقُ في أبيات قصائدهم ـ من غير قصدٍ منهم إليه ـ اليسيرُ النزرُ، فلمّا انتهى قرضُ الشعر إلى المحدثين، ورأوا **استغرابَ** الناس للبديع على افتنانهم فيه، أولعوا بتورُّدِهِ إظهاراً للاقتدار، وذهاباً إلى **الإغراب"** [٢]. وهنا لاينفي الإغراب عن المتقدّمين، بل يقيّده زاعماً أنّه كان قليلاً عفويّاً؛ وهذا لا يقوم معياراً؛ فمن ذا الذي يستطيع أن يحدّد مفهومّ القِلّة والكَثرة ، ومن ذا الذي يستطيع أن يثبت أنّ ما قام به المتقدّمون كان عفويّاً؟!!

ويغلب على ظنّنا أنّ هذا الكلامَ وأشباهَه سيقَ غير مرّةٍ، عند المرزوقيّ، وغيره، إيهاماً بالموضوعيّة، غير أنّه تعبيرٌ صريحٌ عن الميل، والهوى؛ ومثله حديثهم عن الإفراط والاقتصاد الذي يُشبه قولَ المرزوقيِّ في السياق عينه:"فمِنْ مُفْرِطٍ ومُقْتَصِدٍ، ومحمودٍ فيما يأتيه ومذمومٍ، وذلك على حسب نهوض الطبع بما يحمل، ومدى قواه فيما يطلب منه ويكلّف. فمن مال إلى الأوّل فلأنّه أشبه بطرائق الإعراب[٣]، لسلامته في السبك، واستوائه عند الفحص. ومن مال إلى الثاني فلدلالته على كمال البراعة، والالتذاذ **بالغرابة"**[٤]. والحقّ أنّ هذه اللغة المتكلّفة لم تفلح في التعمية على الموقف الحقيقيّ للمرزوقيّ؛ فهو مولع بالإغراب، بيد أنّه لا يريد الإقرار بجماليّاته؛ فينسبه حيناً إلى القدماء، وأحياناً إلى المحدثين مستثنياً منهم المفرطين المذمومين فيما يأتون منه؛ وهذا معيارٌ زئبقيٌّ.

ويثبت ابن رشيق القيرواني(ـ٤٥٦هـ) تفوُّقَ المتنبّي على الآخرين في ابتداءاته وخروجه وانتهائه، لكنّه يقول:"وقد أربى أبو الطيّب على كلّ شاعرٍ في جودة فصول هذا الباب الثلاثة، إلا أنّه ربّما عقَّدَ

١- شرح *ديوان الحماسة* ١٢.

٢- *نفسه* ١٣.

٣- هكذا وردت في الأصل، والصواب: " الأعراب".

٤- شرح *ديوان الحماسة* ١٣.

أوائلَ الأشعار ثقةً بنفسه، **وإغراباً** على الناس،...ويقع له في الخروج ما تَرْكُهُ أولى به، وأشعَرُ له، وإنّما أوْحَلَهُ فيه **حبُّ الإغراب"**[١]. وفي باب الوحشيّ المتكلّف نقرأ قولَه عن المتنبّي إنّه:" كان يأتي **بالمستغرب** ليدلّ على معرفته، نحو قوله:

كـــلُّ آخائـــهِ كـــرامُ بنـــي الـــدُّنــــيـــا ولـــكـــنَّـــه كـــريـــمُ الـــكـــرامِ

وهذا مع **غرابته** وتكلّفه غيرُ محمولٍ على ضرورةٍ يكون فيها عذر؛ لأنّ قوله:(كلّ إخوانه) يقوم مقامه بلا بغاضة"[٢].

ويقرّ عبد القاهر(ــ٤٧١هــ) على نحوٍ غير مباشرٍ بشهوة الإغراب دافعاً إبداعيّاً؛ بقوله:"وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق، إذا دعته **شهوةُ الإغراب** إلى أن يستعير للهزل والعبث من الجد"[٣].

حبُّ الإغراب عند الرواة والمتلقّين:

ولم يقف حبُّ الإغراب عند المبدعين بل تعدّاهم إلى الرواة والمتلقّين عامّةً، وقد لحظ ابن قتيبة(ــ٢٧٦هــ) ذلك؛ فقال: إنّ الشعر"قد يُختار ويُحفَظُ لأنّه **غريبٌ** في معناه"[٤]. ووعدنا باتّخاذ مبدأ السبْقِ معياراً في (الشعر والشعراء) مُحصياً ما ابتدعه كلُّ شاعرٍ؛ موقناً أنّه" لم يقصر اللهُ العلمَ والشعرَ والبلاغةَ على زمنٍ دونَ زمنٍ، ولا خصَّ بها قوماً دونَ قومٍ، بل جعلَ ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كلِّ دهرٍ، وجعلَ كلَّ قديمٍ حديثاً في عصره، وكلَّ شرفٍ خارجيّةً في أوَّله"[٥]. لكنّه لم يلتزمْ وعدَه في هذا البيان النظريِّ، وما لبثَ أنْ قالَ:"وليس لمتأخّرٍ من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام"[٦]؛ منتصراً لفكرة الثباتِ في نهج القصيدة، وبنائها، مقيّداً الشاعر المحدث بنهج القدماء؛ فليس له إلا التقليد، وأيُّ إغرابٍ أو إبداعٍ في التقليد؟! عَدِّ عن البون الكبير بين النظر والتطبيق لديه، ويبدو ذلك واضحاً في اختياراته.

١- *العمدة* ٤١٥/١ــ ٤١٦.

٢- *العمدة* ١٠١٦/٢.

٣- *كتاب أسرار البلاغة* ٢٣٣.

٤- ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، ٨٦/١.

٥- *نفسه* ٦٣/١؛ الخارجي: الذي يخرج ويشرف بنفسه من غير أن يكون له قديم. ومنه الخارجية: وهي خيل لا عرق لها في الجودة،

فتخرج سوابق، وهي مع ذلك جياد.

٦- *المصدر نفسه*، ٧٦/١.

ويحدِّثنا عبد القاهر(ـــ٤٧١هـــ) عن وقعِ الإغراب في نفوس المتلقّين:"ومبنى الطباع وموضوعُ الجِبِلَّةِ، على أنّ الشيءَ إذا ظهر من مكانٍ لم يُعهَدْ ظهورُه منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت صَبابةُ النفوس به أكثرَ، وكان بالشغف منها أجدرَ. فسواءٌ في إثارةِ التعجُّبِ، وإخراجكَ إلى روعةِ **المستغْرِب**، وجودُكَ الشيءَ من مكانٍ ليس من أمكنته، ووجودُ شيءٍ لم يوجد ولم يُعْرَفْ من أصلِه في ذاتِه وصِفَتِه"[١].

وكذلك يصوّر الحالةَ الغريبةَ التي تعتري المتلقّي؛ إذ تُعرَضُ عليه الصنعةُ الساحرةُ في التشبيه؛ فيقولُ:" فهذا كلُّه...تشبيهٌ، ولكنْ...خُودِعْتَ فيه،...فصار لذلك **غريبَ** الشكل،...فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتحرِّكُهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكِّلُها الحُذَّاقُ بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر. فكما أنّ تلك تُعْجِبُ وتَخلب،...وتَدْخُلُ النفسَ من مشاهدتها حالةٌ **غريبةٌ** لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا يُنكَر مكانُه،...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكِّلُه من البِدَع" [٢]. فالإبداع الحقُّ ـــ لدى عبد القاهرـــ قرينُ الإغراب الذي يُنتجُ الدهشةَ لدى المتلقّي.

ويتبوّأ المتلقّي من اهتمام حازم القرطاجنّي(ـــ٦٨٤هـــ) مكانةً مرموقةً؛ ولذا تراه دائماً يعوّل على أثر الشعر في نفوس المتلقّين؛ فيقول:"ومن المعاني التي ليست بمعروفةٍ عند الجمهور ما يستحسن إيراده في الشعر،... وذلك كالإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة وطُرَفِ التواريخ **المستغرَبة**. فإنها حسنةُ الموقع من النفوس وفي قوة جميع الناس أن يحصِّلها إذا ألقيت إليه...وليس الأمر في ما ذكرته كالأمر في المسائل العلميّة. فإنّ أكثر الجمهور لا يمكن تعريفهم إيّاها، مع أنّ أحدهم إذا أمكن تعريفه إيّاها لم يجد لها في نفسه ما يجد للمعاني التي ذكرنا أنّها العريقةُ في طريقةِ الشعر، لكونِ تلك المعاني المتعلّقة بإدراك الذهن ليس الحسنُ والقبحُ **والغرابةُ** واضحاً فيها وضوحَه في ما يتعلّق بالحسّ"[٣].

ولعلّنا لا نسرف بقولنا إنّ ردود أفعال المتلقّين هي أهمّ ما يعوّل عليه حازم في معرفة ماهيّة الشعر؛ فهو يصرّح بذلك في قوله:" الشعرُ كلامٌ موزونٌ مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتُحمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن

١- *كتاب أسرار البلاغة* ١٣١.

٢- *كتاب أسرار البلاغة* ٣٤٢ـــ ٣٤٣.

٣- *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* ٢٨ـــ٢٩.

تخييلٍ له، ومحاكاةٍ مستقلّةٍ بنفسها أو متصوّرةٍ بحسن تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من **إغراب**. فإنّ **الاستغراب** والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قَوِيَ انفعالُها وتأثُّرها...فأفضلُ الشعر ما حَسُنَتْ محاكاتُه وهيئَتُه، وقَوِيَتْ شهرتُه أو صدقُه، أو خَفِيَ كَذِبُه، وقامت **غرابتُه**...وأردأُ الشعرِ ما كان قبيحَ المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب، خَلِيّاً من **الغرابة**؛ وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفّى؛ إذ المقصودُ بالشعر معدومٌ منه؛ لأنّ ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثّر النفسُ لمقتضاه"[١].

ولذلك ينصحُ المبدعَ بأن يدعم التخييلَ بالتعجيب ليحسن موقعه من نفوس المتلقّين، فيقوى تأثّرهم به؛ وذلك عن طريق إبداع اللطائف النادرةِ المستطرَفةِ الخفيّةِ ، و"غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن **تستغربَها**"[٢]. و"محاكاةُ الأحوالِ **المستغرَبَةِ** إمّا أن يُقْصَدَ بها إنهاضُ النفوسِ إلى **الاستغرابِ** أو الاعتبارِ فقط. وإمّا أن يُقْصَدَ حملُها على طلب الشيء وفعلِه أو التخلّي عن ذلك مع ما تجده من **الاستغراب**. وللنفوس تحرُّكٌ شديدٌ للمحاكيات **المستغربة** لأنّ النفسَ إذا خُيِّلَ لها في الشيء ما لم يكن معهوداً من أمرٍ معجبٍ في مثله وجدت من **استغراب** ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصرَه قبلُ...وفنونُ **الإغراب** والتعجيب في المحاكاة كثيرةٌ. وبعضها أقوى من بعضٍ وأشدُّ استيلاءً على النفوسِ وتمكُّناً من القلوب"[٣]. وإذا كان من شأن الشعر حضُّ المتلقّي على الفعل، فإنّ طاقةَ الإغراب فيه تجعله أمضى في الحضِّ، وتخييلُ الغريبِ يحرِّرُ الشاعرَ من التقليد، ويغدو وسيلَتَهُ إلى إدهاشِ المتلقّي، وإمتاعِه.

وبناءً على ما تقدّم يبدو الإغرابُ محطَّ أفئدةِ أقطابِ العمليّةِ الإبداعيّةِ؛ المبدعينَ والمتلقّينَ؛ ولا يعود مسوَّغاً القولُ:"ما الدافعُ إلى الإغراب والتعجيب؟ صَمْتُ الْمُدَوَّنَةِ النقديّةِ في هذا البابِ مُطْبِقٌ!"[٤]. إذ إنّ ما تقدّم يثبت أنّ المدوّنةَ النقديّةَ العربيّةَ صاخبةٌ، شديدةُ الاهتمامِ بتقصّي الدوافعِ والبواعثِ والحاجاتِ الجماليّةِ للإغرابِ، وهي إلى ذلك تقدِّمُ رؤًى ناضجةً للإبداعِ يتجلّى فيها المتلقّي مبدعاً في الظلِّ؛ يحفِزُ، ويقودُ، ويوجِّهُ دفَّةَ الأحداثِ، ثمَّ يقفُ رقيباً على دقَّةِ تنفيذِ العقدِ الخفيِّ بينه وبين الشاعر.

١- *المصدر نفسه*، ٧١ـــ ٧٢.

٢- *المصدر نفسه*، ٩٠.

٣- *المصدر نفسه*، ٩٦.

٤- *جمالية الألفة* ٤٤.

وهذا يعني أنّ" النصَّ الأدبيَّ لا يعرفُ الاستقرارَ والجمود"[١]؛ لأنّه يتغيّر بتغيُّر آفاق التوقُّعاتِ كمّاً ونوعاً. ويعني أنّ للمدوّنة النقديّة العربيّة القديمة بصيرةً تُلاقي أحدثَ ما انتهت إليه نظريّةُ التلقّي.

ميادينُ الإغرابِ، وآفاقُه (غرائبُ الشعر):

الإغرابُ نهجٌ ميادينُه هي ميادينُ الإبداعِ كلُّها، وآفاقُه آفاقُها، ومراتبُه مراتبُها؛ ولذا تراه يتجلّى في مستوياتِ النصِّ الإبداعيِّ كافةً؛ فغرائبُ الشعرِ هي قصائدُه، وأبياتُه، وصورُه، وتراكيبُه، وألفاظُه، ومعانيه التي جاءت غريبةً. أمّا قصائدُه فقد تقدّمَ بها كلامُ الشعراء ، وأمّا النقّاد فرصدوا غرائبَ ما دون القصيدة؛ فهل كانت رؤى الشعراء أوسعَ من رؤى النقّاد؟!

غرائبُ الأبيات:

في حديثه عمّا حَسُنَ لفظُه وجادَ معناه من الشعر يسوقُ ابنُ قتيبةَ (ـ٢٧٦هـ) الشواهدَ قائلاً:" كقول أبي ذؤيب:

والنفسُ راغِبةٌ إذا رَغَّبْتَها ... وإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تَقْنَعُ

حدّثني الرياشِيُّ عن الأصمعيِّ، قال: هذا أبدعُ بيتٍ قاله العرب....وكقول النابغة:

كِليني لِهَمٍّ يا أميمة ناصِبِ ... وليلٍ أُقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ

لم يبتدئ أحدٌ من المتقدّمين بأحسنَ منه ولا **أغربَ**"[٢]. يقصدُ البيتَ الحسنَ الغريبَ.

وأدركَ الصوليُّ(ـ٣٣٦هـ) جماليّاتِ الإغراب؛ فقال:" ومن فضلِ البحتريِّ أنَّهم وصفوا صفرةَ اللون في العِلَلِ فكلٌّ قد حكى ذلك وقال بلا فضيلةٍ، إلا البحتريُّ فإنّه **أغربَ** في أبياتٍ؛ فقال مفضِّلاً للحُمَّى[٣]:

بَدَتْ صُفْرَةٌ في لونه إنّ حَمْدَهم ... من الدرِّ ما اصفرَّتْ نواحيه في العِقدِ

و حرَّتْ على الأيدي مَجَسَّةُ كَفِّهِ ... كذلك موجُ البحرِ مُلْتَهِبُ الوَقْدِ

و ما الكلبُ محموماً وإن طالَ عُمْرُهُ ... ألا إنَّما الحُمَّى على الأسدِ الوَرْدِ

---

[١]- *الأدب والغرابة* ٥١.

[٢]- *الشعر والشعراء* ١/٦٥ـ ٦٦.

[٣]- *أخبار البحتري* ٧٤ـ ٧٦.

فالإغرابُ ههنا فضيلةٌ، لكنّه يقفُ عندَ حدودِ ثلاثةِ الأبياتِ. وكذلك فعل ابنُ رشيق؛ فأتى بمختاراتٍ من النسيب، أعقبَ ثلاثةَ أبياتِ المتنبّي منها بقوله:" فقد جاء بأملَحِ شيءٍ، وأوفاه حظّاً من الطرفة و**الغرابة**"[١].

وأفرد أسامة بن منقذ(ــ٥٨٤هــ) في كتابه(البديع في البديع) باباً أسماه(باب **الإغراب**) افتتحه بتعريف قدامة ابن جعفر، بيد أنّه لم يذكر بعده ما يستحقّ الاهتمام؛ إذ اكتفى بذكر ثلاثين شاهداً شعريّاً، تراوح بين بيتين وخمسة، ومجموع أبياتها نحو أربعةٍ وسبعين بيتاً[٢]؛ هي نماذج الإغراب التي أحصاها. وهذا نهجٌ سبقه إليه نقّادٌ كثر تحت عناوين شتّى، وربّما وفّقوا إلى نماذج أكثر إغراباً ممّا ذكر.

غرائب المباني والمعاني:

"قد يُختار الشعرُ ويُحفظُ لأنّه **غريبٌ** في معناه" كما يرى ابن قتيبة (ــ٢٧٦هــ)[٣]. وليست تخلو الأشعارــ في عيار ابن طباطبا(ــ ٣٢٢هــ)ــ من أن" تُضَمَّنَ...أمثالاً مطابقةً يُصاب حقائقُها، ويُلْطَفُ في تقريب البعيد منها، فيُونِسُ النافرَ الوحشيَّ حتّى يعودَ مألوفاً محبوباً، ويُبْعِدُ المألوفَ المأنوسَ به حتّى يصيرَ وحشيّاً **غريباً**، فإنَّ السَّمْعَ إذا وَرَدَ عليه ما قد مَلَّهُ من المعاني المكرَّرةِ والصفاتِ المشهورةِ التي قد كَثُرَ ورودُها عليه مَجَّهُ، وثَقُلَ عليه وَعْيُه،...أوتُضَمَّنَ أشياءَ تُوجبُها أحوالُ الزمانِ على اختلافه،...فيكون فيها **غرائبُ** مستحسَنةٌ، وعجائبُ بديعةٌ مستطرَفةٌ من صفاتٍ وحكاياتٍ ومخاطباتٍ في كلِّ فنٍّ تُوجبُهُ الحالُ التي ينشأ قولُ الشعرِ من أجلِها؛ فتُدْفَعُ به العظائمُ، وتُسَلُّ به السَّخائِمُ، وتُخْلَبُ به العقولُ، وتُسحَرُ به الألبابُ"[٤]. وفي هذا إشارةٌ صريحةٌ إلى السَّأَمِ الفنّيّ؛ أي سَأَم الذائقةِ الفنّيّةِ منَ المألوفِ المكرورِ، وتوقها إلى الجِدَّةِ، والابتكارِ، والإغرابِ، ومن تجلّيات الإغرابِ عودةُ الشاعرِ إلى المهجورِ المتروك.

ونقف عند قدامة بن جعفر(ــ ٣٣٧هــ) على تعريف الإغراب؛ وهو أن يكون المعنى طريفاً **غريباً**؛ أي أن يكون ممّا لم يُسْبَقْ إليه على جهة الاستحسان، إذا كان فرداً قليلاً، فإذا كثر لم يُسَمَّ

١- *العمدة* ٧٥٨/٢.

٢- ١٩٦ــ ٢٠٣.

٣- *الشعر والشعراء* ٨٦/١.

٤- *كتاب عيار الشعر* ٢٠٢ــ ٢٠٣.

بذلك . أمّا **الاستغرابُ** والطُّرْفَةُ فصفتان لاحقتان بالشاعر المبتدئ بالمعنى الذي لم يُسْبَقْ إليه؛ فالشاعرُ موصوفٌ بالسبْق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدَّمْه أحدٌ إلى استخراجه[١].

أمّا الآمديّ(٣٧٠هـ) فيرسم دعائمَ تجويد صنعة الشعر، ثمّ يقول:" فإن اتّفق لكلّ صانعٍ بعد هذه الدعائم أن يُحْدِثَ في صنعته معنًى لطيفاً **مستغرَباً**...فذلك زائدٌ في حُسْنِ صنعته وجودها، وإلا فالصنعةُ قائمةٌ بنفسها مستغنيةٌ عمّا سواها"[٢]؛ جاعلاً الإغرابَ حِلْيَةً تُضافُ إلى الصنعةِ، ولاحقةً يمكن الاستغناءُ عنها. فإذا عاينَ بعضَ أمثلةِ الإغراب اضطربت موازينُه؛ فراح يذمُّ إغرابَ شاعرٍ، ويمدحُ إغرابَ آخرَ؛ فهو يقول في معنًى أورده أبو تمّام إنّه:" استعملَ **الإغرابَ** فخرجَ إلى ما لا يُعْرَفُ في كلام العرب"[٣]، وفي مقامٍ آخرَ:"وقصدَ هذا الرجلُ **الإغرابَ** في الألفاظ والمعاني؛ ومن هاهنا فسدَ أكثرُ شعرِه"[٤].

ويمدحُ إغرابَ البحتريِّ قائلاً:"وحسنُ التأليفِ...يزيدُ المعنى المكشوفَ بهاءً وحُسْناً ورونقاً حتّى كأنّه قد أحدثَ فيه **غرابةً** لم تَكُنْ، وزيادةً لم تُعْهَدْ، وذلك مذهبُ البحتريِّ"[٥]. و" ممّا أحسنَ فيه البحتريُّ و**أغربَ** قولُه..."[٦]، و" قولُه...معنًى **غريبٌ** ظريفٌ"[٧]. و" قولُ البحتريِّ... منَ التشبيهاتِ الطريفةِ العجيبةِ، وهو المعنى الذي **استغربَه** واستحسنَه أبو تمّام"[٨]. ونفى الغرابةَ عن معنًى مشتركٍ بينَهما قائلاً:"وما في (مُعِمّ مُخْوِل) منَ **الغرابةِ** حتّى يَتَلَقَّنَهُ البحتريُّ من أبي تمّامٍ على كثرته على الألسن؟"[٩]؛ ليزعمَ أنّه معنًى شائعٌ، فيبرِّئ البحتريَّ من شُبهةِ سرقةِ معنى أبي تمّامٍ.

ولسائلٍ أن يسألَ: أثمّةَ إغرابٌ جميلٌ، وإغرابٌ قبيحٌ ؟ أم أنّ الأمرَ منوطٌ بالهوى؟!!. لقد حاولَ الآمديُّ أن يُظهرَ الموضوعيّةَ، فخانته العبارةُ، ونَصَّتْ سريرتَه؛ ومن ذلك أنّه أفردَ باباً للحديثِ عن فضلِ أبي تمّامٍ، لكنّه لم يعترفْ بفضله، بل أسندَ الكلامَ إلى غيره قائلاً:"وجدتُ أهلَ النَّصَفَةِ من

١- ينظر: *نقد الشعر* ١٤٩ـ ١٥٠.

٢- *الموازنة* ١/٤٢٧.

٣- *المصدر نفسه*، ١/٢١١.

٤- *المصدر نفسه*، ٢/٣٣٣.

٥- *المصدر نفسه*، ١/٤٢٥.

٦- *المصدر نفسه*، ٢/١٢٤.

٧- *المصدر نفسه*، ٢/٢٧١.

٨- *المصدر نفسه*، ١/٣٦٢.

٩- *الموازنة* ١/٣٦٨.

أصحاب البحتريِّ، ومَنْ يُقَدِّمُ مطبوعَ الشعرِ دونَ مُتَكَلَّفِه ــ لا يدفعون أبا تمّامٍ عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداعِ و**الإغرابِ** فيها"[١]. بيد أنّ أبرزَ ما يُستَشَفُّ اقترانُ الإغرابِ بالإبداعِ في هذه العبارة المفتاحيّة. وقد اقترنا في غير موضعٍ من كلام الآمديّ؛ منها قولُه: إنّ العربَ قد تصفُ الشيءَ على ما هو " من غير اعتمادٍ **لإغرابٍ** ولا إبداعٍ فربّما وردَ هذا الوجهُ على ألسنتِهم أحسنَ من كلِّ معنًى بديعٍ **مستغرَبٍ**"[٢]. وأوضحُ منه قولُه في تقويمِ أبياتٍ للحارثِ بن خالدٍ المخزوميِّ: إنّه" أَحْسَنَ كُلَّ الإحسانِ، وأبدَعَ و**أَغْرَبَ**"[٣].

من هنا راحَ يحدّثنا عن **غريبِ** الحُسْنِ، و**غريب** القَدِّ[٤]، ويوردُ بعضَ الأمثلة التي حقّقت هذا الجمالَ؛ ومن ذلك قولُه:" وقد اعتذرَ أبو نواسٍ إلى الرَّبْعِ... فجاءَ بآبدةٍ أخرى ظريفةٍ عجيبةٍ، وقد رأيتُ غيرَ واحدٍ من الشيوخ يستحسنُه **لغرابةِ** معناه... وهذا ليسَ على طريقةِ العرب ولا مذاهبهم، وإذا اعتمدَ الشاعرُ الإبداعَ فمن سبيله ألا يخرجَ عن سننِ القومِ. فإنّه لم يخطرْ فيهِ عليهِ **مستغرَبُ** المعاني ومستظرَفُها"[٥]. وقولُه في معنًى يزعمُ أنّ أباتمّامٍ حذا فيه على قولٍ للأحوَصِ:" وهذا المعنى غايةٌ في حُسنِه وجودته... عبّرَ عنه بعبارةٍ **أغرَبَ** فيها حتّى صارَ كأنّه ليس ذلك المعنى وهوَ هوَ بعينه"[٦]. والحصيلةُ المعرفيَّةُ أنّ هذه العبارات، ومثيلاتها التي تقدّمت، تكشفُ إقرارَ الآمديّ ــ على نحوٍ عامٍّ ــ بالإغرابِ آليّةً إبداعيّةً تنتجُ الجمالَ؛ يُستثنَى من ذلك إغرابُ أبي تمّام.

يستمرُّ هذا الاستثناء، وجزءٌ من تلك الحصيلةِ عند القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ(ــ٣٩٢هــ) الذي قال:" فإنْ رامَ أحدُهمُ **الإغرابَ** والاقتداءَ بمن مضى من القدماء لم يتمكّنْ من بعضِ ما يرومُه إلا بأشدِّ تكلُّفٍ...كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمّامٍ، فإنّه حاول من بين المحدثين الاقتداءَ بالأوائلِ في كثيرٍ من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ"[٧]. فعابَ إغرابَ أبي تمّامٍ المقتدي، ولم يَعِبْ إغرابَ السابق المبتدئ؛ مشيراً إلى قِدَمِ الإغراب. ولكنّه لم يمدحْ إغرابَ البحتريّ

١- *المصدر نفسه*، ٤٢٠/١.
٢- *المصدر نفسه*، ٤٣٩/١.
٣- *المصدر نفسه*، ٥٢٤/١.
٤- *المصدر نفسه*، ٤٤٩/١.
٥- *المصدر نفسه*، ٥٢٣/١.
٦- *المصدر نفسه*، ١٢١/٢.
٧- *الوساطة* ١٩.

كما فعل الآمديُّ، بل نفى عنه الإغرابَ؛ آيةُ ذلكَ تعقيبُه على مختاراتٍ من شعر البحتريّ قائلاً:" انظرْ: هل تجدُ معنًى مبتذلاً ولفظاً مشهراً مستعملاً! وهل ترى صنعةً وإبداعاً، أو تدقيقاً أو **إغراباً!**"[١]. فإذا الصنعةُ، والإبداعُ، والتدقيقُ، والإغرابُ معايبُ قد سَلِمَ منها شعرُ البحتريّ!!. أهذا الذي يُسمّى تَحامُل النقّاد؟ أم ثمّة معيارٌ غير متواضع عليه؛ لأنّه حِكْرٌ على ذائقةِ هذا الناقد أو ذاك؟!

على أنّ آراءَ القاضي الجرجانيّ لن تطّردَ على هذا السمت؛ فثمّة محدثون يستثنيهم زعمُه أنّ البديعَ كان يأتي في أشعار القدماء على غير تعمُّدٍ،" فلمّا أفضى الشعرُ إلى المحدثين، ورأوا مواقعَ تلك الأبيات من **الغرابةِ** والحسن، وتميُّزَها عن أخواتها في الرشاقةِ واللطف، تكلّفوا الاحتذاءَ عليها...؛ فَمِنْ مُحسنٍ ومسيءٍ، ومحمودٍ ومذمومٍ، ومقتصدٍ ومفرطٍ"[٢]. فالإغرابُ ــ والحالُ هذه ــ قرينُ بلوغِ الحُسنِ، والتميُّز، والتفوُّق عند القدماءِ غيرِ المتعمِّدين، وعند بعض المحدثين المحسنين المحمودين المقتصدين؛ والإغرابُ عند المحدثين عامّةً فعلٌ تؤجّجُه شهوةُ الاقتداءِ بالفحول المتقدّمين؛ أي تؤجّجه الرغبةُ في التميُّز والتفوُّق.

وقد تتداخلُ عوالمُ الشعر والنثر عند أبي هلالٍ العسكريّ(ــ ٣٩٥هــ)، فتتوارى التخوم بين الصناعتين، لكنّ ذلك لاينفي عنه إدراكَ أهمّيّةِ الإغرابِ في إنتاجِ الجمال؛ ولذا قال:"وإنّما يدلّ حسنُ الكلام، وإحكامُ صنعته، ورونقُ ألفاظه، وجودةُ مطالعه، وحسنُ مقاطعه، وبديعُ مباديه، و**غريبُ** مبانيه على فضلِ قائله، وفهمِ مُنْشِئه"[٣]. فأدارَ هذه الأوصاف على المباني دون المعاني، ثمّ حاول أن يستدركَ فقال:" ولا خيرَ فيما أُجيدَ لفظُه إذا سخُفَ معناه، ولا في **غرابةِ** المعنى إلا إذا شَرُفَ لفظُه مع وضوح المغزى، وظهور المقصد"[٤]. فجعلَ الإغرابَ من أوصاف المعنى، ولعلّ هذا من آثار ثنائيّةٍ خدّاعةٍ تفصل بين اللفظ والمعنى.

وانفردَ ابنُ رشيقٍ القيروانيّ(ــ٤٥٦هــ) بإدراكِ جماليّات الإغرابِ في القوافي، فامتدحَ صنعةَ ابنِ المعتزّ بقوله:" وما أعلمُ شاعراً أكملَ ولا أعجبَ تصنيعاً من عبد الله بن المعتزّ؛ فإنّ صنعتَه خفيّةٌ لطيفةٌ لا تكاد تظهرُ في بعضِ المواضعِ إلا للبصيرِ بدقائق الشعر. وهو عندي ألطفُ أصحابه شعراً، وأكثرُهم

---

[١]- *الوساطة* ٢٧.

[٢]- *الوساطة* ٣٤.

[٣]- *كتاب الصناعتين* ٦٤.

[٤]- *المصدر نفسه*،٦٦.

بديعاً وافتناناً و**أغربُهم** قوافي وأوزاناً"[١]. وعرّفَ الإشارةَ بقوله:" الإشارةُ من **غرائبِ** الشعر ومُلَحِه، وبلاغةٌ عجيبةٌ تدلُّ على بُعْدِ المرمى وفَرْطِ المقدرة. وليس يأتي بها إلا الشاعرُ المبرّز، والحاذقُ الماهرُ. وهي في كلِّ نوعٍ من الكلام لمحةٌ دالّةٌ، واختصارٌ وتلويحٌ يُعرفُ مُجمَلاً، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظِه"[٢]. وكذلك قولُه في المبالغة:" فمِنْ أحسنِ المبالغةِ و**أغربِها** عندَ الحُذّاقِ: التقصّي، وهو بلوغُ الشاعرِ أقصى ما يمكنُ من وصف الشيء، كقول عمرو بن الأيهم التغلبيّ:

ونُكْرِمُ جارَنا ما دامَ فينا ... ونُتْبِعُهُ الكرامَةَ حيثُ كانا

فتقصّى بما يمكن أن يقدرَ عليه، فتعاطاه، ووصفَ به قومه. ومن **أغربِها** أيضاً ترادفُ الصفات، وفي ذلك تهويلٌ مع صحّة لفظة لا تُحيل معنًى، كقول الله تعالى:﴿أو كَظُلُماتٍ في بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُها فَوْقَ بَعْضٍ﴾.النور/٤٠"[٣].

وتصلُ الرايةُ إلى عبد القاهر الجرجانيّ(ــ٤٧١هــ)، فيحدِّثُنا عن التعليلِ قائلاً:" وهو أن يكون للمعنى من المعاني، والفعلِ من الأفعال، عِلَّةٌ مشهورةٌ من طريق العادات والطباع، ثمّ يجيءُ الشاعرُ فيمنعُ أن تكونَ لتلك المعروفة، ويضعَ له عِلّةً أخرى...ومن **الغريب** في هذا الجنس على تعمُّقٍ فيه، قولُ أبي طالبٍ المأمونيّ في قصيدةٍ يمدحُ بها بعضَ الوزراءِ ببُخارى:

مُغْرَمٌ بالثناءِ صَبٌّ بكَسْبِ الـ ... ـمجدِ يهتزُّ للسَّماحِ ارتياحا
لا يذوقُ الإغفاءَ إلا رجاءً ... أنْ يرى طيفَ مُستميحٍ رَواحا

...وأ صل بيت (الطيف المستميح)، من قوله:

وإنِّي لأستغشي وما بي نَعْسَةٌ ... لعلَّ خيالاً منكِ يلقى خياليا

وهذا الأصلُ غيرُ بعيدٍ أن يكون أيضاً من بابِ ما استؤنِفَ لهُ عِلّةٌ غيرُ معروفةٍ، إلا أنّه لا يبلغُ في القوّة ذلك المبلغَ في **الغرابةِ** والبُعدِ من العادة..."[٤].

ويبلغُ الدرسُ النقديُّ القديم ذروتَه عندَ عبدِ القاهر؛ ذلك أنّ إنتاجَ الجمالِ عندَه منوطٌ بالنظمِ لا بأفرادِ الكَلِمِ ولا بمعانيها؛ فلا فضلَ، و"لا قَدْرَ لِكلامٍ إذا هو لم يَسْتَقِمْ لهُ، ولو بلغَ في **غرابةِ** معناه ما

١- *العمدة* ١/٢٦٢.
٢- *المصدر نفسه*، ١/٥١٣.
٣- *المصدر نفسه*، ١/٦٥٢.
٤- *كتاب أسرار البلاغة* ٢٩٦ــ ٢٩٨.

بلغَ"[١]. وهكذا يفصِّلُ الحديثَ في الحذفِ، ويسوقُ الأمثلةَ التي تجلو جماليّاتِه، فيصلُ إلى قوله:" فمن لطيفِ ذلك ونادرِه قولُ البحتريّ:

لو شئْتَ لم تُفْسِدْ سماحةَ حاتمٍ كَرَماً ولم تَهْدِمْ مآثِرَ خالدِ

...وهو على ما تراه وتعلمُه من الحُسنِ **والغرابةِ**،...فليس يَخفى أنّك لو رجعتَ فيه إلى ما هو أصلُه فقلتَ: لو شئتَ أنْ لا تفسدَ سماحةَ حاتمٍ لم تُفْسِدْها، صِرْتَ إلى كلامٍ غَثٍّ، وإلى شيءٍ يَمُجُّهُ السَّمْعُ، وتَعافُهُ النفسُ"[٢].

ولذا يقرُّ عبدُ القاهرِ بأنّ" المعنى إذا كان أدباً وحكمةً، وكان **غريباً** نادراً، فهو أشرفُ ممّا ليس كذلك"[٣]. بيد أنّه يُنكِرُ أن يكون المعنى وحدَه منجمَ الفصاحةِ، أو سِرَّ البلاغةِ؛ فيقولُ منتقِداً أصحابَ المعنى:"وذلك أنّه إن كان العمل على ما يذهبون إليه، من أنْ لا يجبَ فضلٌ ومزيّةٌ إلا من جانب المعنى، وحتّى يكونَ قد قالَ حكمةً أو أدباً، واستخرجَ معنًى **غريباً** أو تشبيهاً نادراً، فقد وجبَ اطِّراحُ جميعِ ما قالهُ الناسُ في الفصاحةِ والبلاغةِ، وفي شأنِ النظمِ والتأليف"[٤]. وكذا الشأنُ في سائرِ الصناعاتِ؛ ذلك " أنّ سبيلَ المعاني سبيلُ أشكالِ الحُلِيِّ، كالخاتم والشَّنْف والسِّوار، فكما أنّ من شأن هذه الأشكالِ أن يكونَ الواحدُ منها غُفْلاً ساذجاً، لم يعملْ صانعُه فيه شيئاً أكثرَ من أنْ أتى بما يقعُ عليه اسمُ الخاتمِ إن كان خاتماً، والشَّنْفِ إن كان شنفاً، وأن يكونَ مصنوعاً بديعاً قد **أغربَ** صانعُه فيه. كذلك سبيلُ المعاني، أنْ ترى الواحدَ منها غُفْلاً ساذجاً عاميّاً موجوداً في كلام الناس كلّهم، ثمّ تراه نفسه وقد عمدَ إليه البصيرُ بشأنِ البلاغةِ وإحداثِ الصُّوَرِ في المعاني، فيصنعُ فيه ما يصنعُ الصَّنَعُ الحاذِقُ، حتّى **يُغْرِبَ** في الصنعة، ويُدِقَّ في العمل، ويُبدعَ في الصياغة"[٥].

ولابن أبي الإصبع المصريّ(ـــ٦٥٤هـــ) رأيٌ عرضَه في(باب النوادر) قائلاً:" وهو الذي سمّاه قدامةُ **الإغراب** والطرفة،...وسمّاه مَنْ بعده التطريف، وسمّاه قومٌ: النوادر،...وهو أن يأتي الشاعر بمعنًى **غريبٍ** لقلّته في كلام الناس"[٦]. فهو يحرّر الغريبَ من شرطِ قدامةَ أن يكونَ (لم يسمع مثله)، ويكتفي

---

[١]- *كتاب دلائل الإعجاز* ٨٠.

[٢]- *المصدر نفسه*،١٦٣.

[٣]- *المصدر نفسه*،٢٥٤.

[٤]- *المصدر نفسه*،٢٥٧.

[٥]- *كتاب دلائل الإعجاز* ٤٢٢ــ ٤٢٣.

[٦]- *تحرير التحبير* ٥٠٦.

بأن يكونَ قليلاً نادراً. لكنّه حين يتجاوز التعريفَ إلى عرضِ الشواهدِ الشعريّة يحدّثنا عن أربعةِ أنواعٍ من الإغراب؛ أوّلُها: أن يأتي الشاعرُ بمعنًى **غريبٍ** لقلَّتِه في كلام الناس، وهذا مطابقٌ للتعريف، والثاني: أن يعمدَ إلى معنًى متداولٍ معروفٍ ليسَ **بغريبٍ** في بابه ، **فيغرب** فيه بزيادةٍ لم تقعْ لغيره؛ ليصيرَ بها ذلك المعنى المعروفُ **غريباً** طريفاً[١]، والثالثُ: نوعٌ **يُغْرِبُ** المتكلِّمُ فيه بأنْ يُخْرِجَ معنى المدحِ في لفظِ الغزل[٢]، أمّا الرابعُ فهو نوعٌ لا يكون **الإغرابُ** فيه في ظاهر لفظه، بل في تأويله[٣]. وساقَ شواهدَه التي وصفَها بأنّها من **الغريب** الطريف، **والإغراب** اللطيف، ولطيف **الإغراب** وطريفه، **والإغراب** والطرفة، **وأغرب الغريب**، ونوادر **الإغراب**[٤].

ووزّعَ حازمٌ القرطاجنّي(ـــ٦٨٤هـــ) جهدَه النقديَّ على ثلاثة أبوابٍ؛ هي: المعاني، والمباني، والأسلوب، و لم يَفُتْه في أيٍّ منها الحديثُ عن الإغرابِ؛ ومن ذلك حديثُه عن المعاني العُقْمِ؛ التي لا نظيرَ لها؛ فمبدعوها لم يُسبَقوا إليها، و لم يُفلِحْ أحدٌ في مُنازعَتِهم فيها؛ "وهذه هي المرتبةُ العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، مَنْ بلغَها فقد بلغَ الغايةَ القصوى من ذلك، لأنّ ذلك يدلُّ على نفاذِ خاطره وتوقُّدِ فِكْرِه حيثُ استنبطَ معنًى **غريباً** واستخرجَ من مكامنِ الشعرِ سرّاً لطيفاً...وما كانَ بهذه الصفة فهو مُتحامًى من الشعراءِ لقلّةِ الطمع في نَيلِهِ إذْ لا يكونُ المعنى من **الغرابة** والحُسنِ بحيث مرّت العصورُ وتَعاورتْ ذلك الموصوفَ الألسنةُ فلم تتغلغل الأفكارُ إلى مَكْمَنه إلا وهو مِنْ ضِيق المجالِ وبُعْدِ الغَوْرِ بحيث لا يوجد التَّهَدِّي إلى مثلِه والتَّنَبُّهُ إلى مظنَّةِ وِجْدانه في كلِّ فِكْرٍ"[٥]. فالغرابة والسبق يتعانقان، في الشعريّة، لدى حازم، ويرى فيهما سرَّ فرادة الشعر، وخلوده.

غرائبُ الصور:

قَرَنَ قدامةُ(ـــ٣٣٧هـــ) الإغرابَ بالإبداعِ، والجودةِ، والظرفِ؛ كما يَشي حديثُه عن التمثيلِ:" وهو أن يريدَ الشاعرُ إشارةً إلى معنًى فيضعُ كلاماً يدلُّ على معنًى آخرَ، وذلك المعنى الآخر والكلامُ منبئان عمّا أراد أن يشيرَ إليه. مثالُ ذلك قولُ ابن ميّادة:

أَلَمْ تَكُ في يُمْنَى يَـــدَيـــكَ جَعَلْتَنـــي فلا تَجْعَلَنِّي بعدَها فـــي شِـــمـــالِـــكـــا

١- *المصدر نفسه*،٥٠٨ .

٢- *المصدر نفسه*،٥١٢ـــ ٥١٣.

٣- *المصدر نفسه*،٥١٥.

٤- *المصدر نفسه*،٥٠٦ ـــ ٥١٦.

٥- *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* ١٩٤.

ولو أنّني أَذْنَبْتُ ما كنتُ هَــالِــكــاً على خَصلةٍ منْ صَالحاتِ خِصالِــكــا

فَعَدَلَ عن أنْ يقولَ في البيتِ الأوّل: إنّه كانَ عندَه مُقدَّماً، فلا يُؤَخِّره، أو مُقَرَّباً، فلا يُبعده، أو مُجْتَبًى، فلا يجتنبه، إلى أنْ قالَ: إنّه كانَ في يُمنى يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمرِ الذي قصدَ الإشارةَ إليه بلفظٍ ومعنًى يَجريان مَجرى المَثَلِ له، وقصدَ **الإغراب** في الدلالة والإبداع في المقالة، وكذلك قول عُمَير بن الأيهم:

راحَ القَطينُ منَ الثَّغْـــراءِ أوبَكَـــروا وصَدَّقوا منْ نَهــارِالأمسِ ما ذَكَـــروا

قالــوا لنـــا وعَرَفْنـــا بعضَ بيْنِهِـــمُ قولاً فمـــا وَردوا عَنْـــه ومـــا صَدَرُوا

فقد كان يُسْتَغْنَى عن قوله: فما وردوا عنه ولا صدروا، بأنْ يقولَ: (فما تعدّوه)، أو (فما تجاوزوه)، ولكنْ لم يكنْ له من موقعِ الإيضاحِ و**غرابةِ** المثلِ ما لقوله: فما وردوا عنه ولا صدروا"[١]؛ متابعاً تفصيلَ الشواهدِ الشعريّةِ التي يرى فيها التمثيلَ الظريفَ، والإشارةَ البعيدةَ، والإشارةَ **المستغربةَ**، والإشارةَ البعيدةَ الظريفةَ، والإيماءَ **الغريبَ** الظريف[٢].

ووقفتْ رؤيةُ القاضي الجرجانيّ(ـــ٣٩٢هـــ) موقفاً وسطاً بين الدفاع عن بعضِ إغراباتِ المبدعين، والهجومِ على بعضِها؛ فهاهوذا يدافع عن المتنبّي مرَّةً بمدحِ إغرابِه، وأخرى بِذَمِّ إغرابِ غيره ؛ قائلاً: "وقال أبو الطيِّب:

سَحَابٌ منَ العِقْبــانِ يَزْحَفُ تحتَهـــا سَحابٌ إذا استَسْقَتْ سَقَتْها صَوارمُـــهْ

...وهذا **غريبٌ**، وقد يعيبُه المتكلِّفون في هذا البيتِ بأمرين: أحدُهما أنّ السحابَ لا يَسقي ما فوقَه، والآخرُ أنّ العِقْبان والطيرَ لا تستسقي، وإنّما تَستطعِمُ، فأمّا إسقاءُ ما فوقَه فهو الذي **أغربَ** به، ولم يجعل الجيشَ سحاباً في الحقيقةِ فيمتنعُ إسقاؤه ما فوقَه، وإنّما أقامَه مقامَ السحابِ من وجهين لتزاحُمِه وكثافتِه، وقد فعلت العربُ ذلك في أشعارها، وأمّا أنّه يستسقى كاستسقاء السحاب فلأنّه لّما سمّاه سحاباً جعله يستسقى"[٣]. " فأمّا ما جرى مجرى قول أبي نواس:

وأَخَفْـــتَ أهـــلَ الشِّرْكِ حتّـــى إنّـــهُ لَتَخَـــافُـــكَ النُّطَفُ التـــي لـــم تُخْلَـــق

١- *نقد الشعر* ١٥٨ـــ ١٥٩.

٢- *المصدر نفسه*،١٥٩ـــ ١٦١.

٣- *الوساطة* ٢٧٥.

فهو من المُحالِ الفاسدِ،...وكلُّ هذا عندَ أهلِ العِلمِ مَعيبٌ مَردودٌ، ومَنفيٌّ مَرذولٌ، وإنْ كان أهلُ **الإغراب** وأصحابُ البديع من المحدثين قد لَهِجوا به واستحسنوه، وتنافسوا فيه؛ وبارى بعضُهم بعضاً"[١]. وهو يذهبُ في هذا الرأي مذهبَ المحافظين من النقّادِ، والرواةِ، وأهلِ النَّقْلِ غافلاً عن أنّ المبالغةَ حيلةٌ فنّيّةٌ؛ غايتُها بلوغُ المثالِ الشعريّ. وأصحابُ هذا المذهبِ يجعلونَ المُخَيِّلَةَ أسيرةَ قوانين المنطق، ليغدوَ المعنى الشعريُّ لديهم نظيرَ المعنى العقليّ؛ عَدِّ عن أنّ هذه الرؤيةَ المحافظةَ تستندُ إلى معيارٍ دينيٍّ واضحٍ. فضلاً عن أنّه لا يقدّم لنا معياراً موضوعيّاً نميزُ به المقبولَ من المرفوضِ من الإغراباتِ، سوى اشترطِه في المعنى الغريبِ أن" يفيَ شرفُه و**غرابتُه** بالتعبِ في استخراجه"[٢]!!. وهذا حدٌّ لا يحدُّ؛ بيد أنّه يقرن الإغرابَ بالشرف.

كذلك يقترنُ الإغرابُ بالإبداع عندَ معظمِ النقّاد تصريحاً وتلميحاً؛ ولذلك ذكر أبو هلالٍ العسكريُّ (ـــ٣٩٥هـــ) طائفةً من الشواهد الشعريّة قدّم لها بقوله:" ثمّ نُوردُ هاهنا شيئاً من **غرائب** التشبيهات وبدائعها"[٣]. وقد أخبرَنا أنّ هذه الشواهدَ بديعةٌ جيّدةٌ مليحةٌ، ونعتَ بعضَها بأنّها غايةٌ في الجودة، والإبداع[٤]. ولا يخفى أنّ هذه النعوت تنمُّ على إعجابِ العسكريِّ بها، وإقرارِه بأنّ الإغرابَ سرُّ جَمالِها.

ولعلّ أطولَ النقّاد العربِ القدامى باعاً في هذا الميدان، وإدراكاً لجماليّات الإغراب، ولطاقاته الإبداعيّة، عبد القاهر الجرجانيّ؛ ذلك أنّه أثرى درسَنا النقديّ نظراً وإجراءً بما حُبِيَ به من بصيرةٍ ثاقبةٍ، وانقداحٍ عقليٍّ، وقدرةٍ على سبرِ أغوارِ النصوصِ الإبداعيّةِ؛ انتهاءً إلى عروقِ الذهبِ؛ ومن ذلك تصويرُ الشبهِ بين المختلفَين في الجنسِ الذي يقول فيه:" وهكذا إذا استقريتَ التشبيهاتِ، وجدتَ التباعُدَ بين الشيئين كلّما كان أشدَّ، كانت إلى النفوسِ أعجبَ، وكانت النفوسُ لها أطربَ، وكان مكانُها إلى أنْ تُحْدِثَ الأريحيّة أقربَ...ولذلك تجدُ تشبيهَ البنفسجِ في قوله:

ولازَوَرْدِيّةٌ تَـــزهُـــو بـــزُرْقتـــهـــا بيـــنَ الـــرّيـــاض على حُمْرِ اليواقيتِ

كأنَّهـــا فـــوقَ قامـــاتٍ ضَعُفْنَ بهـــا أوائلُ النارِ فـــي أطـــرافِ كبـــريـــتِ

١- *المصدر نفسه*،٤٢٨.

٢- *المصدر نفسه*،٩٨.

٣- *كتاب الصناعتين* ٢٥٥.

٤- *المصدر نفسه*،٢٥٥ـــ ٢٦٢.

أغربَ وأعجبَ وأحقَّ بالولوعِ وأجدرَ من تشبيهِ النرجسِ (بَمدَاهِنِ دُرٍّ حَشْوُهُنَّ عَقيقُ)...ولو أنّه شبّه البنفسجَ ببعضِ النباتِ، أو صادفَ له شبَهاً في شيءٍ من المتلوّنات، لم تجدْ هذه **الغرابةَ**، ولم يَنَلْ من الحُسْنِ هذا الحظّ"[١].

فالأجملُ مرادفُ الأبعَدِ والأعجَبِ والأغرَب؛ ولذا يحدّثُنا عن غرابةِ التشبيهِ والتمثيلِ قائلاً:" كلُّ شَبَهٍ رجعَ إلى وصفٍ أو صورةٍ أو هيئةٍ من شأنها أن تُرى وتُبصَر أبداً، فالتشبيهُ المعقودُ عليه نازلٌ مبتذَلٌ، وما كان بالضدِّ من هذا وفي الغايةِ القصوى من مخالفته، فالتشبيهُ المردودُ إليه **غريبٌ** نادرٌ بديعٌ، ثمَّ تتفاضلُ التشبيهاتُ التي تجيءُ واسطةً لهذين الطرفين، بحسبِ حالِها منهما، فما كانَ منها إلى الطرفِ الأوّلِ أقربَ، فهو أدنَى وأنزَلُ، وما كان إلى الطرفِ الثاني أذهبَ، فهو أعلى وأفضلُ، وبوَصْفِ **الغريبِ** أَجْدَرُ"[٢]. وكذا تتفاوتُ الصنعةُ بين مبدعٍ وآخرَ؛" فكما أنّك ترى الرجلَ قد تَهَدَّى في الأصباغِ التي عملَ منها الصورةَ والنقشَ في ثوبهِ الذي نسجَ، إلى ضربٍ من التَّخَيُّرِ والتدبُّرِ في أَنْفُسِ الأصباغِ وفي مواقعِها ومقاديرها وكيفيّةِ مزجهِ لها وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يَتَهَدَّ إليه صاحبُه، فجاءَ نَقْشُهُ من أجلِ ذلك أعجبَ، وصورتُهُ **أغربَ**، كذلك حالُ الشاعرِ والشاعر في تَوَخّيهما معاني النحوِ ووجوهه التي علمتَ أنها محصولُ (النظم)"[٣].

وهذا التفاوتُ الذي يبوِّئ المنظومَ منزلَته من مَراقي البلاغةِ يعني أنّ الإغرابَ درجاتٌ؛ أعلاها أجملُها؛ كما يوحي قولُه في بعضِ الشعرِ:" وإنّما كانَ أعجبَ، لأنَّ عملَه أدقُّ، وطريقَه أغمضُ، ووجهَ المشابكةِ فيه **أغربُ**"[٤]. ونعتُه بعضَ شعرِ زيادٍ الأعجَم بالفخامةِ، وبفاخرِ الشعرِ، ثمّ قولُه في بيتٍ لحسّان بنِ ثابتٍ: إنّه "ممّا هو في حُكمِ المُناسبِ لبيتِ زيادٍ...وإن كان قد أُخرجَ في صورةٍ **أغرَبَ** وأبدعَ"[٥]. و" إنّك تَرى الشاعرَ قد عمدَ إلى معنًى مبتذَلٍ، فصنعَ فيه ما يصنعُ الصانعُ الحاذقُ إذا هو **أغربَ** في صنعةِ خاتَمٍ وعَمَلِ شَنْفٍ وغيرهما من أصنافِ الحُلِيِّ"[٦]. وهو بذلك يفنِّدُ حججَ كلٍّ منْ

---

[١]- *كتاب أسرار البلاغة* ١٣٠ــ ١٣١؛ صدربيت ابن المعتز: كأنّ عيونَ النرجسِ الغضِّ حولَها؛ المداهن: ج. مدهن؛ وعاء يحفظ فيه الدهن.

[٢]- *كتاب أسرار البلاغة* ١٦٥.

[٣]- *كتاب دلائل الإعجاز* ٨٧ــ ٨٨.

[٤]- *المصدر نفسه*،٩٦.

[٥]- *المصدر نفسه*، ٣١١.

[٦]- *المصدر نفسه*، ٤٨١.

أنصارِ اللفظِ وأنصارِ المعنى؛ لأنّ الفريقين كليهما جَهِلا مفهومَ الصورة؛ " ذلك أنّهم لّما جهلوا شأنَ الصورةِ، وضعوا لأنفسهم أساساً وبنَوا على قاعدةٍ فقالوا: إنّه ليس إلا المعنى واللفظ، ولا ثالثَ"[١].

على أنّ رصدَ مراقي الجمالِ البلاغيّ يتجاوزُ التشبيهَ إلى سيّدةِ المجازِ الاستعارة، واستشراف آفاقها الإبداعيّةِ المفتوحةِ أبداً؛ لقدرتها على التخفّي، والغموضِ، والإغرابِ؛ "واعلَمْ أنّ منْ شأنِ الاستعارةِ أنّك كلّما زدتَ إرادتَك التشبيهَ إخفاءً، ازدادتِ الاستعارةُ حُسناً، حتّى إنّك تَراها **أغربَ** ما تكونُ إذا كانَ الكلامُ قد أُلِّفَ تأليفاً إنْ أردتَ أنْ تُفْصِحَ فيه بالتشبيه، خرجتَ إلى شيءٍ تَعافُه النفسُ ويلفظُه السَّمْعُ،...وفي الاستعارةِ علمٌ كثيرٌ، ولطائفُ معانٍ، ودقائقُ فُروق"[٢].

وبعدُ؛ فثمّة نماذجُ كثيرةٌ، وحديثٌ يطولُ راحَ يفصّلُ فيه وجوهَ **غريبِ** التمثيل[٣]، ولُطف **الغرابة[٤]**، و**إغراب** التخييل[٥]، والروعة والحسن و**الغرابة** في التشبيه[٦]، والتشبيه **الغريب[٧]**، والفنّ **الغريب[٨]**، ولطف التشبيه و**غرابته** ونُدرته[٩]، والتناهي في المبالغة والإغراق و**الإغراب[١٠]**،وما يحظى به باب التشبيهات من السحر و**الغرابة** واللطف والظرف[١١]، و**الغرابة** في الاستعارة التي تنتج الحسن[١٢]،...وغير ذلك ممّا غاص فيه على درر الإغراب تلميحاً وتصريحاً؛ فجاء موصوفاً بالفصاحة، والبلاغة، والبيان، والإبداع، والسحر، والعجيب.

وقبلَ الصفحةِ الأخيرةِ من مدوّنةِ النقدِ العربيّ القديمِ نقفُ على كتاب(**غرائب** التنبيهات على عجائب التشبيهات) لعليّ بن ظافرٍ الأزديّ المصريّ(ـــ٦٢٣هـــ)، وقد جعلَه في ستّة أبوابٍ جمعَ فيها

١- *المصدر نفسه*، ٤٨١.

٢- *كتاب دلائل الإعجاز* ٤٥٠ــ ٤٥١.

٣- *كتاب أسرار البلاغة* ١٣٧.

٤- *المصدر نفسه*، ١٧٣.

٥- *المصدر نفسه*، ٢٩٢.

٦- *المصدر نفسه*، ١٧٤.

٧- *المصدر نفسه*، ١٧٤، ٢٧٨، ٣٣١. و*كتاب دلائل الإعجاز* ١٥٧، ٢٥٢.

٨- *كتاب دلائل الإعجاز* ٣١٤.

٩- *كتاب أسرار البلاغة* ١٨٣، ١٨٥.

١٠- *المصدر نفسه*، ٢٧٨.

١١- *المصدر نفسه*، ٢٨٤.

١٢- *كتاب دلائل الإعجاز* ٧٥ــ ٧٦،٩٩،٤٠٩.

أعجبَ التشبيهاتِ للأجرام العلويّة، والمياه والأنهار، والأنوار والأثمار والنبات، والخمريّات، والغزل، وتشبيهات مختلفة. غير أنّ هذه التشبيهاتِ العجيبةَ متفاوتةٌ في مستويات الجودة والرداءة؛ ولذا أوردَ بعضَها غُفْلاً، ونعتَ بعضَها بالحسن، و الجودة، والطرافة، والعجيب، والبديع، و**الغريب** غير المسبوق[١]؛ متّكئاً على ما أنجزه المتقدّمون؛ فلا جديد يذكر سوى توسيع دائرة الاستشهاد، وإثبات الإغراب آليّة لإنتاج أعجب الصور، وأجملها.

تتكرّر النتيجة ذاتها، وتثبت عند حازم القرطاجنيّ؛ إذ يقترن الإغرابُ بالجودة والإبداع والتعجيب ؛ كما نقرأ في قوله: " وقد يُحاكى الشيءُ الحسنُ في حيِّزٍ، وبالنسبة إلى غرضٍ، بما هو قبيحٌ في حيّزٍ آخر، وبالنسبة إلى غرضٍ آخر. ولا يُقصَدُ في ذلك إلا محاكاتهما من حيث تطابقا. وقد يُقصَدُ بذلك ضربٌ من **الإغرابِ**. فَيُسْتَسْهَلُ لذلك تمثيلُ ما تميلُ النفسُ إليه بما تنفرُ عنه..."[٢]. جاعلاً الإغرابَ في التخييلِ أرحبَ ميادين الإبداع؛ ذلك أنّه " كلّما اقترنت **الغرابةُ** والتعجيبُ بالتخييل كانَ أبدعَ "[٣].

ـــ خاتمة:

لم يعنَ هذا البحث بغرائبيّة السرديّات، ولا بغرائبيّة المرويّات التاريخيّة، وفي كلٍّ منهما مادّةٌ ضخمةٌ من شأنها أن تكونَ ميداناً رَحْباً للدراسة. يُضاف إليه ميدانٌ أرحبُ يقوم على الموازنة بين إغرابٍ وآخر؛ فيُنتِجُ كشفاً مهمّاً لطبيعة الإبداع، وللحدود الفاصلة بينه وبين التأريخ، أو بينه وبين الموروث الشعبيّ، ومن النافلة القول: إنّ صوت النثر، بلهَ السرديّات، كان خافتاً في المدوّنة النقديّة القديمة.

أما في الشعر فقد اتخذَ كثيرٌ من المبدعين الإغراب نهجاً، وإن تفوقَ فيه أبو تمّامٍ، فتلقّفه النقّادُ على استحياءٍ؛ فجاءَ قليلاً نادراً في البدايات، ثمّ كان حضورُه طاغياً عند عبد القاهر الجرجانيّ، وحازمٍ القرطاجنّيَ اللذين نجدُ عندهما حالاً من أُلْفَةِ الإغرابِ. غير أنّ استقراءَ السياقاتِ المختلفة جلا طائفةً من ضمائمِ الإغرابِ؛ فالإغرابُ في النقد العربيّ القديم يجتذب إلى حقله الدلاليّ كثيراً من المصطلحات التي تقاربه في الدلالة، أو ترافقه في التعبير، أو تحلّ محلّه؛ ومنها: الابتداع، والاختراع، والابتكار، والسبق، والتعجيب، والندرة، والطرافة، والبديع، والعجيب، والبعيد، والإبداع، والحداثة، والغموض، والجدّة، والجودة، والجمال، والحسن، وانقطاع النظير، والأصالة، والبراعة، والسحر، والروعة، والتفوّق،...وفي

١- ١١، ١٨، ٢٧، ٦٥، ٨٣، ١٠٥.

٢- *منهاج البلغاء* ١١٣.

٣- *المصدر نفسه*، ٩١.

المقابل شاعت بين جمهور النقّاد والمبدعين كراهةُ التقليد، والتكرار، والأخذ، والسرقة، والاحتذاء، والمعاني المكرورة المغسولة؛ غير أنّهم مازوا الإغرابَ من الإلغاز، والإحالة، والتعمية، والإغراق، والتكلّف، والاستكراه،...وغيرها ممّا يخرج بالإبداع عن كنهه.

وبناءً على ما تقدّم من رصدٍ لرؤى المبدعين والنقّاد العرب القدامى يمكن الزعمُ أنّهم أدركوا فاعليّة الإغرابِ في إنتاجِ الجمال؛ ذلك أنّ النُّوَيَّاتِ الدلاليّةَ التي أثمرتْها شجرةُ الإغرابِ ترسمُ لوحةَ الشعريّة. ولكنّها تجلو مفهومَ نسبيّةِ الإغراب؛ فما يكون غريباً عند متلقٍّ قد لا يكون كذلك عند آخر، وما يكون غريباً في عصرٍ قد يكون مألوفاً في عصرٍ آخر. وهذا يؤكّد تعدّد مستويات القراءة، وانفتاح النصّ الإبداعيّ على آفاق التلقّي المتغايرة، الأمر الذي يعني أنّ النصّ الإبداعيّ الحقّ يتناسل بتعدّد القراءات، ومرّ العصور.

وبعد؛ فثمّة ميدان مهمٌّ للدراسة مايزال غائباً عن اهتمام الدارسين يتجاوز الأبياتَ، والمباني، والمعاني، والصور إلى دراسة الإغراب على مستوى القصيدة والديوان؛ أي على مستوى النصّ والرؤية. وإن كنّا نجد بذور ذلك في إشارات نقّادنا القدامى إلى **غرابة** المذهب[١].

[١]- ينظر: *الموازنة* ١/٢٢.

المصادر والمراجع

١. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر ، ***الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري***، تح. السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٤/١٩٩٢.

٢. ابن المعتز، عبد الله ، ***كتاب البديع***، بعناية إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣/١٩٨٢.

٣. ابن قتيبة، ***الشعر والشعراء***، تح. أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١/١٩٩٦.

٤. ابن منظور، ***لسان العرب***، تح. عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف بمصر، ط٣/د.ت.

٥. ابن منقذ، أسامة ، ***البديع في البديع في نقد الشعر***، تح. عبدآ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/١٩٨٧.

٦. أبو تمام، ***الديوان***، تح. محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط٤/١٩٧٦.

٧. أبو نواس، ***الديوان***، تح. أحمد عبد المجيد غزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤.

٨. الأزدي المصري، علي بن ظافر ، ***غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات***، تح.د. محمد زغلول سلام، ود. مصطفى الصاوي الجويني، دار المعارف بمصر، ١٩٨٣.

٩. *الأعشى الكبير*، ***الديوان***، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢.

١٠. البحتري، ***الديوان***، تح. حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ٢/١٩٧٢ـ ١٩٧٧.

١١. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، ***البيان والتبيين***، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥/١٩٨٥.

١٢. الجرجاني، عبد القاهر، ***كتاب أسرار البلاغة***، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط١/١٩٩١.

١٣. الجرجاني، عبد القاهر، ***كتاب دلائل الإعجاز***، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٢/١٩٩٢.

١٤. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، ***الوساطة بين المتنبي وخصومه***، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.

١٥. الجمحي، محمد بن سلام ، ***طبقات فحول الشعراء***، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٨٠.

١٦. الذبياني النابغة، ***الديوان***، صنعة ابن السكيت، تح. د. شكري فيصل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٨.

١٧. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر ، ***أساس البلاغة***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣/١٩٨٥.

١٨. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى ، ***أخبار أبي تمام***، تح. محمد عبده عزام، وخليل محمد عساكر، ونظير الإسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣/١٩٨٠.

١٩. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، ***أخبار البحتري***، تح. د. صالح الأشتر، دار الفكر بدمشق، ط٢/١٩٦٤.

٢٠. الضبي، المفضل، ***المفضليات***، تح. أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط٨/١٩٩٣.

٢١. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، ***كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر***، تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢/١٩٧١.

٢٢. العلوي الحسني، هبة الله بن علي بن حمزة ابن الشجري ، ***الحماسة الشجرية***، تح. عبد المعين ملوحي، وأسماء الحمصي، منشورات وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٠.

٢٣. العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا، ***كتاب عيار الشعر***، تح. د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥.

٢٤. الغذامي، عبد الله محمد، ***الخطيئة والتكفير***؛ **من البنيوية إلى التشريحية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٣/١٩٩٣.

٢٥. قدامة بن جعفر، أبو الفرج، ***نقد الشعر***، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣/١٩٧٨.

٢٦. القرطاجني، حازم، ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***، تح. محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣/١٩٨٦.

٢٧. القنائي، أبو بشر متى بن يونس (نقل من السرياني إلى العربي)، ***كتاب أرسطوطاليس في الشعر***، تح. د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٦٧.

٢٨. القيرواني، ابن رشيق ، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه***، تح. محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط٢/١٩٩٤.

٢٩. الكفوي، أبو البقاء، ***الكليات(معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)***، تح.د. عدنان درويش، ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق، ١٩٨٢.

٣٠. كيليطو، عبد الفتاح ، ***الأدب والغرابة***؛ **دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢/٢٠٠٦.

٣١. لوتمان، يوري ، ***تحليل النص الشعري***؛ **بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥.

٣٢. المبخوت، شكري، ***جمالية الألفة(النص ومتقبله في التراث النقدي)***، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ط١/١٩٩٣.

٣٣. المتنبي، أبو الطيب، ***الديوان***، بشرح أبي البقاء العكبري، بعناية مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

٣٤. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، ***شرح ديــوان الحماسة***، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١/١٩٩١.

٣٥. المصري، ابن أبي الإصبع ، ***تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن***، تح. د. حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣.

٣٦. مكاوي، عبد الغفار، ***ثــورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

أشكال التناص الديني في شعر خليل حاوي

الدكتور علي نجفي أيوكي*

فاطمه يگانه**

الملخص :

الحق أن التراث الديني ذو مكانة مرموقة في شعر خليل حاوي (١٩١٩-١٩٨٢) الشاعر اللبناني المعاصر ويشكّل مكوّناً أصلياً وخفيّاً لقصائده. فقد أتاحت الاستفادة من إمكانيات هذا التراث للشاعر أن ينوّع في أساليبه بالابتعاد عن الغنائيّة والخطابيّة ومنح لغته الشعرية بعداً جماليّاً. والمقالة هذه تعمد إلى دراسة استدعاء التراث الديني (التوراة، الإنجيل والقرآن) و توظيفه في شعرالشاعر تحت قوانين التناص، اعتقاداً بأن أشدّ الشعراء أصالة و تفرداً، يحور إلى الموروث، ويقع في ما يسميه رولان بارت " التذكر "، وأن الإنفراد المطلق أمر يعزّ على أيّ انسان، إلا إذا شاء ألّا يقيم أيّة علاقات بين الألفاظ. من المستنبط أن الشاعر من خلال تناصاته الدينية يحرص على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية للوطن العربي، فضلاً عن أنه يركّز على التناص العكسي في الكثير الأكثر ويعطي النص الديني الخفي لسبب أو لآخر مضموناً مأساويّاً.

كلمات مفتاحية : التناص، خليل حاوي، التوراة، الإنجيل، القرآن، الانزياح.

المقدمة :

لعل الفترة التي عاش فيها خليل حاوي، هي من أكثر فترات التأريخ العربي الحديث خطورة وأشدّها دقة وحدّة. فقد ولد خليل بعيد انتهاء الحرب العالمية الأولى، مطلع عام ١٩١٩ في الشوير، إحدى قرى جبل لبنان وشبّ مع الجلاء الإستعماري وبروز الفكر القومي الوحدوي في ظلّ واقع سياسي عربي أدى إلى هزيمة الجيوش العربية أمام عصابات إرهابية صهيونيّة سلخت فلسطين عن جسد

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان في إيران.(najafi.ivaki@yahoo.com)

** ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، إيران.

تاريخ الوصول:١٣٨٩/١١/٢٠هـ.ش تاريخ القبول:١٣٩٠/٣/١٥هـ.ش

الأمة العربية مستعينة بالدعم الغربي الاستعماري ومستفيدة من التواطؤ العربي، وعاش أحلام تحقق الوحدة العربية الشاملة، ثم عانى مأساة انهيار تلك الأحلام وتمزّق الأحزاب الوطنية وانقساماتها الداخلية وانحرافاتها العقائدية.

وإثر الفجيعة اللبنانية التي ابتدأت عام ١٩٧٥ واستمرت سبعة عشر عاماً والتي وصلت ذروته في اجتياح العدو الإسرائيلي للبنان والوصول إلى بيروت، **(**في ٦/٦/١٩٨٢ ينتحر خليل حاوي ليمحو عن نفسه الذل و العار، وليكون بذلك أول شاعر عربي كبير ينتـــحر منذ امرئ القيس**)**.[١] هذه التجربة الحياتية جعلته صاحب وعي خاص للواقع والتاريخ والتراث، فينطلق كشاعر في دواوينه الشعرية إلى التعبير عن الحلم القومي وعن المسألة الإنسانية والقضية الحضارية ودفعته إلى أن يستلهم من التراث قديمه وحديثه ليطرح قضية الانبعاث العربي على مستوى مطلق ويجعل هذا التراث بأشكاله المختلفة أساساً خفيّاً لقصيدته ويحاول محو الثنائية بين النص القديم و الجديد، وبين العصر الماضي والحاضر.

هذا وإنّ خليل من جملة الشعراء المجددين الذين حاولوا تجديد الشعر وتطوير القصيدة العربية، إذ إنه كان ناقداً ومفكراً معتقداً بأن الشاعر في هذا العصر ينبغي له أن يكون ناقداً حضارياً ويجب أن يكون قادراً على إدراك تراثه بنظرة نقدية قادرة على تحديد ما يسميه بالعناصر الحيّة في التراث. وكان يرى أن أصالة الشاعر ترتبط باستفادته من التراث والعناصر الحيّة فيها، فكان يجمع بين الشعر و التراث، معتقداً بأن الجمع بينهما شرط الانطلاقة الشعرية الحديثة.

إضافة إلى أنه كان من أقدر الشعراء العرب المعاصرين على ابتكار الرموز وأكثرهم حشداً لها، حيث تكاد كل كلمة في شعره تحمل في سياقها إشعاعاً رمزياً. وكان يحرص على استخدام الرموز المتداخلة، المتنوعة في قصائده غير أن هندسة القصيدة الرمزية في شعره تتبع « غاية الدقة و الإتقان، إذ تتجمع الصور الفرعية الغزيرة مع بعضها مؤلفة في النهاية بناءً فنياً شامخاً، فيه تكامل و توحد »[٢].

فتعاطى مع الرموز والأساطير بدقة فكرية شمولية واستغل طاقاتها الديناميّة للتعبير عن أعمق التجارب الإنسانية في هذا العصر وفي كل عصر. كما استغل التراث بكل إمكاناته الفنية و الإيحائية،

---

١ - خليل حاوي، *الديوان*، ص١٠-٨ و ميشال خليل جحا، *أعلام الشعر العربي الحديث*، ص٢٢٤-٢١٧.

٢ - *المصدر السابق*، ص ٤٨٨.

ومعطياته الثقافية الغنيّة، فاستلهم التراث بأنواعه المتعددة (التراث الديني، التاريخي، الأسطوري، الأدبي و الشعبي) لمعالجة هموم المجتمع العربي وقضاياه العصرية واحتفل بالشخصيات والأقوال والأصوات والمواقف والأفكار ليمنح قصيدته طاقات تعبيريّة لا حدود لها وليُكسب تجربته أصالة وشمولاً في الوقت ذاته.

وهكذا استطاع أن يخلق للشعر الحديث بنية فكرية، نفسية، تاريخية، فنية، حيث تميّز شعره بوحدة الرؤيا الخلاقة وانسجام البنية وتماسك الأسلوب وصفاء الرموز[١]. فوسّع أبعاد شعره فتطور معناه بتعدد التوظيفات التراثية التي تضفي على نتاج الشاعر ديناميكية النصية.

ويمكن القول إن حاوي كان شاعراً كبيراً ناقداً متميزاً لديه ثقافة عميقة ووعي حضاري أسعفه على التفاعل مع التراث القومي والإنساني فوظّف التراث في شعره توظيفاً فنيّاً معاصراً مع ايحاءات جديدة ودلالات معاصرة. وهذا هو ما يسمى اليوم بالتناص الذي ليس سوى تفاعل النصوص في ما بينها. فهو مصطلح جديد لظاهرة نقدية قديمة إذ كانت في البداية بصورة التقليد والمحاكاة ثم المعارضة، فسرعان ما تحول إلى الاستدعاء والتوظيف ثم التناص.

ومن الطريف أن التراث بمصادره المختلفة يجعل تحت قانون التناص؛ اذ هو من أهم المفاهيم النقدية التي أصبحت تقنية فعالة في فهم النص و تأويله. ونحن نحاول في هذا المقال كشف الستار عن التناص الديني الذي قام بدور لا يستهان به في نصوص خليل حاوي الشعرية، لكنّ بعد أن نعالج قضية التناص نظرياً.

١ - مفهوم التناص في الأدبين الغربي و العربي

برزت نظريات نقدية عديدة في النصف الثاني من القرن العشرين، أخذت تهتم بالنص الأدبي وتدرسه من أعماقه ثم قدّمته مختلفاً عمّا كان قبله. فصار النص مفتوحاً لقراءات متعددة ولكشف الدلالات اللّامحدودة.

---

١ - *يعقوب البيطار، فاخر ميّا و زكوان العبدو، الموت والانبعاث في قصيدة "بعد الجليد" للشاعر ← خليل حاوي*

إذن انفتاح النص وتعدد دلالاته وقراءاته يؤدّي إلى تفاعله مع غيره من النصوص وتداخل الأفكار السابقة أو المعاصرة في نظام اللغة؛ فهذا ما يسمّى " بالتناص" أوبالتسميات الأخرى كالنصوصية أو التداخل النصي أو التعالق النصي أو البينصيّة في الدراسات الحديثة.

و" التناص " Intertextuality أو Intertextua : « هو بمعنى تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلّا ذو الخبرة و المران »[١].

والواقع أن مصطلح " التناص " اكتشفته لأول مرة الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا في منتصف الستينات من القرن العشرين. فهي اعتمدت على آراء العالم اللغوي " فرناندي سوسير " والناقد الروسي المعروف " ميخائيل باختين "، حيث تعدّ آراؤهما مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور على يد كريستيفا. غير أنها صاغت التناص بشكل متطور وجديد، حيث تقول: « إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى»[٢].

ثم يواصل رولان بارت طروحات كريستيفا حول التناص فصار من روّاد هذه النظرية؛ إذ يطرح رأيه المشهور" موت المؤلف " في مقال له انتشر عام ١٩٦٨[٣] . ثم التقى حول نظرية التناص العديد من النقاد الغربيين، منهم: تودوروف، ريفاتير، جينيت، جيني، و... الذين درسوها من حيث القضايا و المواقف والإشكاليات. وهكذا اتسع مفهوم التناص وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية حديثة وجديرة بالدراسة، حيث انتقل إلى الأدب العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، مواجهاً باهتمام كبير من جانب النقاد العرب المعاصرين، حيث حاولوا أن يكشفوا الستار عن التواصل الفكري بين القديم

---

١ - محمد عزام، *النص الغائب (تجليات التناص في الشعرالعربي)*، ص ٢٩ .

٢ -عبدالله الغذامي، *ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد و النظرية*، ص ٣٢٦ .

٣ - *المصدر السابق*، ص٧٣ .

والحديث، وعن تقدم النقاد العرب القدامى في هذا المجال بالنسبة إلى النقاد الغربيين، مقتصرين على عرض آراء القدماء حول فكرة التناص، مفصلين جهودهم للكشف عن جماليات النص. وهكذا وجدوا أن التناص مصطلح جديد لظاهرة نقدية قديمة، إذ تشير الكتب النقدية العربية القديمة إلى وجود مبادئ لقضية التناص فيها. منها، كما ورد في كتاب (العمدة)، قول علي بن أبي طالب (ع) : « لولا الكلام يعاد لنفد»، تأكيداً لحقيقة فنية رددها عنترة في معلقته : « هل غادر الشعراء من متردم » ثم ذكرها أبو تمام في قوله : «كم ترك الأول للآخر »[١]. ثم قال أبوهلال العسكري : « بأن المعاني شيء يتداوله الأدباء، لا غنى للاحقين عن تناولها ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم[٢]. أو قول الآمدي – في شأن السرقات الأدبية - هو باب « ما تعري منه متقدم ولا متأخر»[٣].

ولا غرو أن السرقة ليست مرادفة للتناص، لكن أشكالها الإيجابيّة تدخل ضمن التناص في النقد الحديث. كما يكون الحال بالنسبة إلى مصطلحات التضمين، التلميح، الاقتباس، المعارضة والنقيضة التي ليست التناص بعينه، لكن هي أشكال تناصيّة تدخل دائرة التناص بوصفه مفهوماً أعم و أشمل، يستمد منها المبدع لينتج نصاً جديداً في ثوب جديد وأسلوب رائع.

فإننا لانجانب الصواب حين نقول : لعل النقاد الغربيين انتبهوا إلى التناص بعد أن تفحصوا النصوص العربية القديمة، فسبق العرب الغرب في الوصول إلى مفهوم التناص، وإن لم يعرفوه بهذه التسمية الحديثة، ولعلهم أثروا على الغرب في صعيد الترابط النصي. غير أن للغرب أيضاً دور كبير في تحديد التناص وتنامى دوره في النقد الحديث.

ويمكن القول أن " التناص " كمصطلح حديث يشكل عنصراً أساسياً في الأدب، وهو أمر لا مفرّ منه لأن التأثير والتأثر لا يمكن إنكارهما، وهو يلعب دوراً فاعلاً في قراءة النص وتحليله. إذن يؤدي

---

١ -*ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر و نقده ،ج ٢ ، ص٥٧* .

٢ -*أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، الصناعتين، ص١٩٦* .

٣ - *الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ص٢٧٣* .

التناص إلى تفاعل الأفكار والمعلومات وعملية التثاقف والحوار بين الحضارات والشعوب في شتى المجالات الفكرية والأدبية والفنية. وهو مع أنواعه المختلفة كالتناص الديني والأسطوري والشعبي والشعري ينتقل بنا عبر محاور متعددة وتحت قوانين الإجترار والامتصاص والحوار.

نحن في هذا البحث نريد أن نعالج التناص الديني بأنواعه الثلاثة التوراتية والإنجيلية و القرآنية في شعر خليل حاوي الذي كان من أكثر الشعراء تأثراً بعنصر الدين، حيث نهل من هذا المصدر العظيم، من نصوصه الغنية ورموزه المتنوعة ومن الأسماء و شخصيات الرسل أو الشخصيات الأخرى، سواء كانت مقدسة أو منبوذة. فاستلهمها و تناصّ معها ليعبّر من خلالها عن بعض أبعاد تجاربه المعاصرة.

٢- التناص التوراتي

إن خليل حاوي كان مكبّاً على التوراة منذ صغره وكان يقرأها طوال الليل والنهار فأثرت هذه القراءة تأثيراً عميقاً على شعره فيما بعد، حيث قام بالتناص مع التوراة في بعض قصائده *ومن جملة هذه القصائد قصيدة " يَهُوه "* التي كانت أولى قصائده باللغة الفصحى وأسماها فيما بعد "أهريمان" ونشرها في مجلة " العروة الوثقى " في الجامعة الأمريكية على حد شهادة أخيه إيليا حاوي.[١] لكنها غير مذكورة في ديوانه. وفيها خليل يعجب لإله العهد القديم أن يكون هذا الإله محبّاً للدماء وشديد العقاب، يقسّى القلوب كي تعصاه وينكّل بأصحابها ويترل فيهم الضربات، لذلك يستدعيه ويسخر منه ويقول فيه :

إله وأيّ إله كؤود
يرود يرود الوجود
يجرّ البريء إلى أسره
ويضحك في سرّه
وما أنة المُوجَعِ

١- *خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره، ص*٦٣-٦٢ .

سوى نغم مُمتِع

لمن له عرش بموت الورود

إله وأيّ إله كؤود ...(١)

انطلاقاً من المقطع السابق يمكن القول بأن الشاعر قام بالتناص مع النص التوراتي حيث جاء فيه : " ٩... **لأَنِّي أَنَا الرَّبُّ إِلهُكَ إِلهٌ غَيُورٌ، أَفْتَقِدُ ذُنُوبَ الآبَاءِ فِي الأَبْنَاءِ وَفِي الْجِيلِ الثَّالِثِ وَالرَّابعِ مِنَ الَّذِينَ يُبْغِضُونَنِي، ١٠وَأَصْنَعُ إِحْسَانًا إلى أُلُوفٍ مِنْ مُحِبِّيَّ وَحَافِظِي وَصَايَايَ (٢)**. وكما يلاحظ أن الشاعر تعامل مع النص التوراتي الغائب ومستدعياً " يهوه " بصيغة الغائب دون أن يصرّح به في النص وجعله قسي القلب متعطّشاً لسفك الدماء حيث يجرّ الأبناء البريئين إلى أسر الآباء. ثم نرى الشاعر يواصل كلامه مؤكداً جريمة هذا الإله وجنايته على الناس قائلاً :

فإني وجورَ الألم

يفتّ يفتّ المضاء

ويحشد هولَ العدم

أنا الصمتُ فوق إبتهال الورى

أ أهتف بالدمع كي تكسرا

وأنت الذي أرهق الأعصرا

وأوهى الوجود

إله وأي إله كؤود(٣)

والنظرة الفاحصة والوقوف المتأني للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن الشاعر متأثر هنا أيضاً بنص آخر التوراة حيث جاء فيه على لسان هذا الإله موجّهاً إلى بني اسرائيل :

---

١ - *المصدر السابق، ص*٦٢ .

٢ - *الكتاب المقدس، العهد القديم، سفرالتثنية، اصحاح*٥*،آيه*١٠-٩ .

٣ - *خليل حاوي في سطور... ص*٦٣-٦٢ .

٥١«كَلِّمْ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَقُلْ لَهُمْ: إِنَّكُمْ عَابِرُونَ الأُرْدُنَّ إِلَى أَرْضِ كَنْعَانَ، ٥٢فَتَطْرُدُونَ كُلَّ سُكَّانِ الأَرْضِ مِنْ أَمَامِكُمْ، وَتَمْحُونَ جَمِيعَ تَصَاوِيرِهِمْ، وَتُبِيدُونَ كُلَّ أَصْنَامِهِمِ الْمَسْبُوكَةِ وَتُخْرِبُونَ جَمِيعَ مُرْتَفَعَاتِهِمْ. ٥٣تَمْلِكُونَ الأَرْضَ وَتَسْكُنُونَ فِيهَا لأَنِّي قَدْ أَعْطَيْتُكُمُ الأَرْضَ لِكَيْ تَمْلِكُوهَا، ٥٥وَإِنْ لَمْ تَطْرُدُوا سُكَّانَ الأَرْضِ مِنْ أَمَامِكُمْ يَكُونُ الَّذِينَ تَسْتَبْقُونَ مِنْهُمْ أَشْوَاكًا فِي أَعْيُنِكُمْ، وَمَنَاخِسَ فِي جَوَانِبِكُمْ، وَيُضَايِقُونَكُمْ عَلَى الأَرْضِ الَّتِي أَنْتُمْ سَاكِنُونَ فِيهَا. ٥٦فَيَكُونُ أَنِّي أَفْعَلُ بِكُمْ كَمَا هَمَمْتُ أَنْ أَفْعَلَ بِهِمْ. »(١)

وكما يبدو من النص الشعري، الشاعر يسخر من هذا الإله اليهودي الذي يأمر بقتل الناس ويهددهم بالدمار. لذلك فهو حاقد على البشر و يحاول أن يملأ العالم من ظلمه ويدفع الورى على الصمت!

الحق أن الشاعر من خلال توظيفه للنص التوراتي و التناص معه يحرص على أن يمنح القارىء صورة جديدة للعدو الصهيوني الغاصب الذي جعل البلاد العربية جسداً ممزقاً يرميه من كل فَجّ وصَوب ويحتله نهاية الأمر؛ فهذا ليس بعجيب لأن الهه اله الدمار والقتل والغصب وهو مرتكز على الاضمحلال الحضاري. اذن "يهوه" في هذه القصيدة معادل موضوعي للعدو الصهيوني بكل جناياته وأعماله الشنيعة.

هذا وإن للشاعر خليل حاوي ثلاث قصائد سمّاها : سدوم، عودة إلى سدوم، في سدوم للمرة الثالثة، وهذه التسميات تدلنا على أن سدوم مكان محوري في شعر الشاعر وأنه ركّز على هذا المكان تركيزاً خاصاً. وهنا لابدّ من طرح الأسئلة التالية: من أين أخذ الشاعر هذا الاسم وماذا دفعه إلى أن يسمّى ثلاثاً من قصائده بهذا الاسم؟ وما هو الغرض الذي يرمي اليه الشاعر من هذا الاستخدام أو التوظيف أو التناص؟ و...

للإجابة على الأسئلة المطروحة لابدّ لنا أن نعود إلى التوراة، المصدر الديني الذي اهتم خليل حاوي به منذ صغره. والتحقيق يبين لنا على وجه التحديد أن " سدوم " مدينة ورد ذكرها في التوراة، حيثما كانت بلدة الشهوات الموبقة، العاصية والدائبة ليل نهار على المنكرات ومواقعة المحارم. وكان أهل هذه المدينة يهتمون بالمعاصي وكانوا لايرحمون أحداً. فأمطر الربُّ على سدوم كبريتاً وناراً من السماء، وقلب تلك المدن وكل الدائرة وجميع سكان المدن، ونبات الأرض ودمّروها تدميراً. بينما

١ - *الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر العدد، اصحاح ٣٣، آية٥٦ -٥٥ .*

سكن النبي لوط في مغارة جبل بمدينة " صوغر " وابنتاه معه[١]. هذا وإن خليل حاوي قام بالتناص مع سدوم في نصوصه الشعرية مراراً وتكراراً، إذ نراه في قصيدة " سدوم " يقول :

ماتت البلوى ومتنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت ليالي الميّتين
سوف نبقى خلف مرمى
الشمس والثلج الحزين
ليس يغوينا ابتهال
... كان في الآفاق والأرض سكون
ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش
دجا الأفق اكفهرّا
ودوت جلجلةُ الرعد
فشقّت سحباً حمراء حرّى
أمطرت جمراً وكبريتاً وملحاً وسموم
وجرى السيل براكين الجحيم
أحرق القرية، عرّاها، طوى القتلى ومرّا[٢].

إن النص الشعري هذا يطالعنا بأن الشاعر متشائم بالنسبة إلى عصره ومدينته، ويسمعنا صرخته الموجعة من صراعه في سبيل تحرير الوطن العربي؛ فقد حرمت المدينة العربية أو الوطن العربي من ضوء الشمس واختلاف الفصول، فليس هناك أحد حتى يتحسر على ما ذهب أدراج الرياح من قدرة وعزّة ومكنة.

فالعالم العربي يشبه تماماً سدوم توراة حيث دمّرها الربّ تدميراً بجمر وكبريت وملح و سموم. هذا وإن مصيبة سدوم المعاصرة لاتقتصر على التدمير بل سكنت فيها البومة والخفافيش! تأسيساً على هذا الفهم فان الباحثين يؤكدون على أن " سدوم " تقوم في يقين الشاعر مقام المدينة العربية أو مقام "

---

١ - *الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر العدد، اصحاح ٣٣، آية* ٥٦-٥٥.

٢ - خليل حاوي، *الديوان*، ص١١٢-١٠٩.

لبنان "[١]. واذا كانت سدوم التوراة مدينة غارقة في الشهوات والموبقات ودمّرها الله إثر ذلك، فسدوم حاوي غارقة في الحروب والدمار والفجائع وكادت أن تمحى من ذاكرة أهلها.

وهكذا يصبح من المقبول، بل ربّما من المسلم به، أن الشاعر قام بالتناص التوراتي في نصه الشعري للتدليل على الاضمحلال الحضاريّ الذي أصاب المدن العربية أو البلاد العربية. لذلك وظّف الشاعر النص التوراتي لتحقيق الموضوعيّة لقصيدته، فأتاح هذا النص الفرصة المناسبة للشاعر أن يعبّر عن هواجسه الحضارية وقدّمه شاعراً سياسياً من الدرجة الأولى.

من جانب آخر، إن خليل حاوي قد اطلع على قصة الحية التي أغوت " حوّاء " على أساس ما وردت في الكتاب المقدس حيث قرأ :

وَكَانَتِ الْحَيَّةُ أَحْيَلَ جَمِيعِ حَيَوَانَاتِ الْبَرِّيَّةِ الَّتِي عَمِلَهَا الرَّبُّ الإِلهُ، فإنها وسوست إلى الْمَرْأَةِ تأكل مِنْ ثَمرة الشَجَرة الَّتِي فِي وَسَطِ الْجَنَّةِ و الحال أن الربّ منع أكلها. فَرَأَتِ الْمَرْأَةُ أَنَّ الشَّجَرَةَ جَيِّدَةٌ لِلأَكْلِ، وَأَنَّهَا بَهِجَةٌ لِلْعُيُونِ و شَهِيَّةٌ لِلنَّظَرِ. فَأَخَذَتْ مِنْ ثَمَرِهَا وَأَكَلَتْ، وَأَعْطَتْ رَجُلَهَا أَيْضًا مَعَهَا فَأَكَلَ. فحينما قالَ الرَّبُّ لِلْمَرْأَةِ: «مَا هذَا الَّذِي فَعَلْتِ؟» فَقَالَتِ الْمَرْأَةُ: «الْحَيَّةُ غَرَّتْنِي فَأَكَلْتُ». فَقَالَ الرَّبُّ لِلْحَيَّةِ: «لأَنَّكِ فَعَلْتِ هذَا، مَلْعُونَةٌ أَنْتِ مِنْ جَمِيعِ الْبَهَائِمِ وَمِنْ جَمِيعِ وُحُوشِ الْبَرِّيَّةِ. عَلَى بَطْنِكِ تَسْعَيْنَ وَتُرَابًا تَأْكُلِينَ كُلَّ أَيَّامِ حَيَاتِكِ. ١٥وَأَضَعُ عَدَاوَةً بَيْنَكِ وَبَيْنَ الْمَرْأَةِ، وَبَيْنَ نَسْلِكِ وَنَسْلِهَا. فَأَخْرَجَ الرَّبُّ آدم و حوّاء مِنْ جَنَّةِ عَدْنٍ ...[٢]

فلقد استفاد خليل حاوي من هذا النص الديني في شعره وقام بالتناص معه في تجربته الشعرية لتجسيد ما كان في خلده من كراهيته للمدينة المليئة بالخيانة والكذب والنفاق والقتل والدمار، لكنّ الشاعر وأمثاله مافهموا حقيقتها وظنّوا أن المدينة جنّة الأرض لهم :

وأنحدرنا في الدهاليز اللعينة
لمغارات المدينة،
أعين ترتدّ عن باب لباب،

---

١ - يوسف حلاوي، *الأسطورة في الشعر العربي المعاصر*، ص١٥٩ و *خليل حاوي في سطور*...،*ايليا حاوي*،ص٦٣ .

٢ - *الكتاب المقدس، العهد القديم، إصحاح٣، آيات٢٤-١* .

أعين نسألها : أين المغارة؟
واهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب
حفرت فيه عبارة :

" جنة الأرض! هنا لا حيّةً تغوي،
ولا ديّان يرمي بالحجارة
ها هنا الورودُ بلا شوك
هنا العري طهارة ...![١]

إن خليل حاوي يريد أن يقول بأسلوب رمزي إن المدينة سبب لكل المفاسد الاجتماعية بما فيها من عادات مستهجنة وخلاعة تؤدّي إلى انسحاق الرجولة وتفريغ الإنسان من أصالته. «فالعودة إلى ينابيع الحيوية في الفطرة الأصيلة كانت الهاجس الأكبر لمعاناة حاوي. و" المدينة " بإعتبارها الرمز الأكثر تجسيداً لمفاسد الحضارة كانت تشكل النقيض المادي الأبرز لأحلام حاوي وآماله »[٢]. لذلك ليس بعجيب أن نرى الشاعر مستلهماً التراث الديني لتجسيد ما في باله. فالحيّة المعاصرة (الزينة المزيّفة للمدينة) غرّته أن يطرد من جنّة عدن (القرية أو الحضارة الأصلية) ويعيش في جنّة الأرض (المدينة أو الحضارة الجديدة)، لكنه عبّرعن كل هذا بالطعن وأسلوب المفارقة والرمز ومع الإستعانة بنص التوراة.

٣- التناص الإنجيلي

تجدر الإشارة إلى أن خليل حاوي كان مسيحياً ومتأثراً بالكتاب المقدس، حيث يعد الدين المسيحي أكبر ملهم له وبخاصة الدين الناصري في إحياء الموتى، فاستلهم منه كثيراً إما من شخصياته أو من نصوصه؛ كما أنه اطلع على نص إنجيلي يؤكد " صليب المسيح " حيث قرأ في العهد الجديد " **بعد ما أمر الحاكم بصلب يسوع أخذه جنود الحاكم إلى خارج المدينة ٣٢وَفِيمَا هُمْ خَارِجُونَ وَجَدُوا إِنْسَانًا قَيْرَوَانِيًّا اسْمُهُ سِمْعَانُ، فَسَخَّرُوهُ لِيَحْمِلَ صَلِيبَهُ. ٣٣وَلَمَّا أَتَوْا إِلى مَوْضِعٍ يُقَالُ لَهُ جُلْجُثَةُ، وَهُوَ الْمُسَمَّى «مَوْضِعَ الْجُمْجُمَةِ» ٣٤أَعْطَوْهُ خَلاًّ مَمْزُوجًا بِمَرَارَةٍ لِيَشْرَبَ. وَلَمَّا ذَاقَ لَمْ يُرِدْ أَنْ يَشْرَبَ. ٣٥وَلَمَّا صَلَبُوهُ اقْتَسَمُوا ثِيَابَهُ مُقْتَرِعِينَ عَلَيْهَا، لِكَيْ يَتِمَّ مَا قِيلَ بِالنَّبِيِّ:«اقْتَسَمُوا**

---

١ - خليل حاوي، *الديوان*،ص١٤٢-١٤١ .

٢ - محمد العبد حمّود، *الحداثة في الشعر العربي المعاصر*، ص٢٢٦ .

ثِيَابِي بَيْنَهُمْ، وَعَلَى لِبَاسِي أَلْقَوْا قُرْعَةً». ٣٦ثُمَّ جَلَسُوا يَحْرُسُونَهُ هُنَاكَ. ٣٧وَجَعَلُوا فَوْقَ رَأْسِهِ عِلَّتَهُ مَكْتُوبَةً:«هذَا هُوَ يَسُوعُ مَلِكُ الْيَهُودِ». ٣٨حِينَئِذٍ صُلِبَ مَعَهُ لِصَّانِ، وَاحِدٌ عَنِ الْيَمِينِ وَوَاحِدٌ عَنِ الْيَسَارِ. ٣٩وَكَانَ الْمُجْتَازُونَ يُجَدِّفُونَ عَلَيْهِ وَهُمْ يَهُزُّونَ رُؤُوسَهُمْ ٤٠قَائِلِينَ:«يَا نَاقِضَ الْهَيْكَلِ وَبَانِيَهُ فِي ثَلاَثَةِ أَيَّامٍ، خَلِّصْ نَفْسَكَ! إِنْ كُنْتَ ابْنَ اللهِ فَانْزِلْ عَنِ الصَّلِيبِ!». ٤١وَكَذلِكَ رُؤَسَاءُ الْكَهَنَةِ أَيْضًا وَهُمْ يَسْتَهْزِئُونَ مَعَ الْكَتَبَةِ وَالشُّيُوخِ قَالُوا: ٤٢«خَلَّصَ آخَرِينَ وَأَمَّا نَفْسُهُ فَمَا يَقْدِرُ أَنْ يُخَلِّصَهَا! إِنْ كَانَ هُوَ مَلِكَ إِسْرَائِيلَ فَلْيَنْزِلِ الآنَ عَنِ الصَّلِيبِ فَنُؤْمِنَ بِهِ!"(١)

والشاعر تقنّع بشخصية المسيح وأخذ يتكلّم من وراءها في قصيدة " حبٌّ و جلجلة "، مستغلّاً ملمح " الصلب " قائلاً :

وأنا في وحشة المنفى
مع الداء الذي ينثر لحمي
ومع الصمت وإيقاع السعال
أنفض النوم لعلي أتقي
آه ربي صوتهم يصرخ في قلبي
تعال!!
كيف لا أنفض عن صدري جلاميد الثقال
كيف لا أصرع أوجاعي و موتي
ردّني ربّي إلى أرضي
أعدني للحياة
وليكن ما كان، ما عانيت منها
محنة الصلب و أعياد الطغاة.(٢)

كما يكشف النص الشعري السابق أن شاعرنا خليل حاوي قام بالتناص مع الإنجيل وصوّر نفسه مسيحاً يتحمل محنة الصلب ويستعذب آلامها في سبيل بعث جيل عربي جديد. واللافت للنظر أن

---

١ - *الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى، إصحاح٢٧، آيات ٤٤-٣٢ .*

٢ - خليل حاوي، *الديوان*، ص١٣٣-١٣١ .

الشاعر كما اعتبر نفسه مسيحاً واعتبر الآلام التي يتحملها صليباً يجرّه، اعتبر كل صاحب فكرة نبيلة يتعذب من أجلها مسيحاً، واعتبر محاربة فكرته صليباً[١].

اذاً ليس مسيح هذه القصيدة سوى خليل حاوي الذي تقنّع بشخصيته وتوحّد به واستدعاه بصيغة "المتكلم "، وبالأحرى نهج الشاعر في هذه القصيدة نهج المونولوج الدرامي، فالصوت الذي يهيمن عليها هو صوت القناع " المسيح " ولذلك يتوسل الشاعر بضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي يتيح له أن يتعرّف التجربة من الداخل، وهذا يدفع القارىء أن يخيّل أن المتكلم هو المسيح، والحال أن المتكلم هو شاعرنا خليل حاوي. ولعلنا لانجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأن تناص الشاعر من نوع " الامتصاص "، إذ أنه أقرّ بأهمية النص السابق وقداسته فتعامل وايّاه تعاملاً حركيّاً تحويليّاً لاينفى الأصل بل أسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد، وهذا ما يسمى " الامتصاص " في النقد الأدبي الحديث[٢]. وبذلك استمر النص الإنجيلي الغائب وأخذ بعداً جديداً في تجربة الشاعر وحضر هنا لتحدّي القضايا السياسية والإجتماعية الراهنة في العالم العربي.

كان لشاعرنا خليل حاوي علم بالنسبة إلى ما ورد في العهد الجديد عن المجوس، حيث قرأ : " **١وَلَمَّا وُلِدَ يَسُوعُ فِي بَيْتِ لَحْمِ الْيَهُودِيَّةِ، فِي أَيَّامِ هِيرُودُسَ الْمَلِكِ، إِذَا مَجُوسٌ مِنَ الْمَشْرِقِ قَدْ جَاءُوا إِلى أُورُشَلِيمَ ٢قَائِلِينَ:«أَيْنَ هُوَ الْمَوْلُودُ مَلِكُ الْيَهُودِ؟ فَإِنَّنَا رَأَيْنَا نَجْمَهُ فِي الْمَشْرِقِ وَأَتَيْنَا لِنَسْجُدَ لَهُ». ٣فَلَمَّا سَمِعَ هِيرُودُسُ الْمَلِكُ اضْطَرَبَ وَجَمِيعُ أُورُشَلِيمَ مَعَهُ. ٤فَجَمَعَ كُلَّ رُؤَسَاءِ الْكَهَنَةِ وَكَتَبَةِ الشَّعْب، وَسَأَلَهُمْ:«أَيْنَ يُولَدُ الْمَسِيحُ؟» ٥فَقَالُوا لَهُ:«فِي بَيْتِ لَحْمِ الْيَهُودِيَّةِ. لأَنَّهُ هكَذَا مَكْتُوبٌ بِالنَّبِيِّ: ٦وَأَنْتِ يَا بَيْتَ لَحْمٍ، أَرْضَ يَهُوذَا لَسْتِ الصُّغْرَى بَيْنَ رُؤَسَاءِ يَهُوذَا، لأَنْ مِنْكِ يَخْرُجُ مُدَبِّرٌ يَرْعَى شَعْبِي إِسْرَائِيلَ». ٧حِينَئِذٍ دَعَا هِيرُودُسُ الْمَجُوسَ سِرًّا، وَتَحَقَّقَ مِنْهُمْ زَمَانَ النَّجْمِ الَّذِي ظَهَرَ. ٨ثُمَّ أَرْسَلَهُمْ إِلى بَيْتِ لَحْمٍ، وَقَالَ:«اذْهَبُوا وَافْحَصُوا بِالتَّدْقِيقِ عَنِ الصَّبِيِّ. وَمَتَى وَجَدْتُمُوهُ فَأَخْبِرُونِي، لِكَيْ آتِيَ أَنَا أَيْضًا وَأَسْجُدَ لَهُ». ٩فَلَمَّا سَمِعُوا مِنَ الْمَلِكِ ذَهَبُوا. وَإِذَا النَّجْمُ الَّذِي رَأَوْهُ فِي الْمَشْرِقِ يَتَقَدَّمُهُمْ حَتَّى جَاءَ وَوَقَفَ فَوْقُ، حَيْثُ كَانَ الصَّبِيُّ. ١٠فَلَمَّا رَأَوْا النَّجْمَ**

---

١ - علي عشري زايد، *استدعاء الشخصيات التراثية*، ص٨٣

٢ - محمد بنيس،*ظاهرة الشعر المعاصرفي المغرب*،ص٢٥٣

فَرِحُوا فَرَحًا عَظِيمًا جِدًّا. ١١وَأَتَوْا إلى الْبَيْتِ، وَرَأَوْا الصَّبِيَّ مَعَ مَرْيَمَ أُمِّهِ. فَخَرُّوا وَسَجَدُوا لَهُ. ثُمَّ فَتَحُوا كُنُوزَهُمْ وَقَدَّمُوا لَهُ هَدَايَا: ذَهَبًا وَلُبَانًا وَمُرًّا. ١٢ثُمَّ إِذْ أُوحِيَ إِلَيْهِمْ فِي حُلْمٍ أَنْ لاَ يَرْجِعُوا إلى هِيرُودُسَ، انْصَرَفُوا فِي طَرِيق أُخْرَى إلى كُورَتِهِمْ."(١)

فالشاعر حاول أن يستفيد من هذا النص في قصيدته " المجوس في أروبا " ويتناصّ به حيث قال :

يا مجوس الشرق هل طوفتم
في غمرة البحر إلى أرض الحضارة
لتروا أي إله
يتجلى من جديد في المغارة؟
ساقنا النجم المغامر
عبر باريس .. بلونا صومعات الفكر،
عفنا الفكر في عيد المساخر،
و بروما غطّت النجم، محته
شهوة الكهّان في جمر المباخر،
ثم ضيّعناه في لندن، ضعنا
في ضباب الفحم، في لغز التجاره!
ليلة الميلاد، لا نجم
و لا إيمان أطفال بطفل و مغاره.
ليلة الميلاد .. نصف الليل .. ضيق ..
شارع يفرغ .. ضحكات حزينة(٢)

كما تكشف الفقرة الشعرية السابقة أن خليل جعل المجوس لكل شاعر وباحث عن الحقيقة وهويظنّ أن ضالّته في الحضارة الغربية الجديدة، لذلك يرافق الشاعر الباحثين في طلب النجم الذي يهدي إلى مسيح اليقين في الشرق، لكنهم ما أفلحوا، و لم يعثروا عليه في الفكر الباريسي، ولا في فاتيكان روما إذ غطّت النجم شهوة الكهان في عيد المساخر، ولا في لندن حيث أضاعوا النجم في

١ - *الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى، اصحاح ٢، آيات١٢-١* .

٢ - *خليل حاوي، الديوان، ص١٤١-١٣٩* .

ضباب الفحم والمضاربات التجاريّة، وأخيراً ما وجدوا نجم الهداية في أروبا ...[١] إنهم لا يجدون في هذه الأمكنه سوى البغي والرذيلة وتجارة الأجساد وعبادة المال وأجساد تتلوّى وتتعرّى في ليلة ميلاد السيّد المسيح!

لعل السبب الرئيس لهذا التناص والاستلهام من التجربة الإنجيلية هو تجسيد لهذه الحقيقة بأنّ الإنسان المعاصر يعاني الفراغ الروحي وفقدان العلاقات الإنسانية في الحضارة الأروبيّة الحديثة، ويكمن الحلّ عنده في العودة إلى روحانيّة الماضي. فالذي يبدو أن حاوي قام بالتناص العكسي في مثل هذه الفقرة الشعرية، إذ أن النص الشعري يحاور النص الإنجيلي؛ لأن مجوس الإنجيل بحثوا عن ضالتهم وأعثروا عليها نهاية الأمر، لكنّ مجوس الشاعر بحثوا عنها ورجعوا بخُفَّي حنين! وفي تفسير آخريمكن القول بأن حاوي كان متـــأثراً في هذه القصـــيدة بـــ " إليوت "، خاصة قصيدته الشهيرة "الأرض الخراب" التي جعلها إليوت رمزاً للحضارة الأروبية الحديثة وبحث فيها عن ربّه، فما وجده، بل وجد حشوداً من البشر تدور في حلقة فارغة[٢]. بأي شكل كان، فإن مجوس الشاعر على النقيض من مجوس الإنجيل ضلّ سعيهم وماوجدوا مبتغاهم و ضالّتهم وهي الهداية واليقين والعزّة. وهكذا يصبح من المقبول، بل ربما من المسلم به أن الشاعر أحدث انزياحاً في النص المتناص وقام بالحوار أو القلب أو العكس في النص الديني، فهذا أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب " إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه ..."[٣]

ومن أهم الشخصيات الإنجيلية هي" لعازر" [٤] الذي بعثه المسيح بعد موته. فأصبح رمزاً للبعث والحياة لدى الشعراء المعاصرين. كما وظفه الشاعر خليل حاوي في قصيدته " لعازر عام ١٩٦٢ " ،

---

١ - محمد العبد حمود، *الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها*، ص١٣٤-١٣٣ .

٢ - أسعد رزوق *الأسطورة في الشعر المعاصر*، ص١٧-٩ .

٣ - محمد بنيس،*ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، ص٢٥٣ .

٤ -" لعازر" الذي مرض ثم مات. فحزنت أختاه (مريم و مرثا) حتى ذهب المسيح (ع) إلى بيت لعازر و حملهما و كل من جاء إلى التعزية ... فطار بهم إلى قبر لعازر و رفع الحجر على القبر ثم أمر لعازر بأن يقوم، و خرج لعازر يداه و رجلاه مربوطات بأقمطة، فقام من القبر.(انجيل يوحنا، اصحاح ١١).

وهي « أكثر قصائد حاوي تعبيراً عن ذاته الحقيقة القلقة المعذبة. حيث يبدو متشبثاً بالموت رغبة في الموت نفسه وهو الذي انتحر أخيراً »[١]، يقول الشاعر في هذه القصيدة التي قام بإعادة جو القصة المسيحية فيها :

عمّق الحفرة يا حفار،
عمّقها لقاع لا قرار
لفّ جسمي، لفّه، حنّطه، واطمره
بكلس مالح، صخر من الكبريت
فحم حجري
صلوات الحبّ و الفصح المغنّي
في دموع الناصري
أترى تبعث ميتاً
حجرته شهوة الموت
ترى هل تستطيع
أن تزيح الصخر عنّي
و الظلام اليابس المركوم
في القبر المنيع[٢]

وما يلفت النظر في هذه الفقرة الشرعية هو أن حاوي أقام تناصاً مع هذا النص الانجيلي : « ... **٣٤وَقَالَ:«أَيْنَ وَضَعْتُمُوهُ؟» قَالُوا لَهُ:«يَا سَيِّدُ، تَعَالَ وَانْظُرْ». ٣٥بَكَى يَسُوعُ. ٣٦فَقَالَ الْيَهُودُ:«انْظُرُوا كَيْفَ كَانَ يُحِبُّهُ!». ٣٧وَقَالَ بَعْضٌ مِنْهُمْ:«أَلَمْ يَقْدِرْ هذَا الَّذِي فَتَحَ عَيْنَيِ الأَعْمَى أَنْ يَجْعَلَ هذَا أَيْضًا لاَ يَمُوتُ؟». ٣٨فَانْزَعَجَ يَسُوعُ أَيْضًا فِي نَفْسِهِ وَجَاءَ إِلَى الْقَبْرِ، وَكَانَ مَغَارَةً وَقَدْ وُضِعَ عَلَيْهِ حَجَرٌ. ٣٩قَالَ يَسُوعُ:«ارْفَعُوا الْحَجَرَ!». قَالَتْ لَهُ مَرْثَا، أُخْتُ الْمَيْتِ:«يَاسَيِّدُ، قَدْ أَنْتَنَ لأَنَّ لَهُ أَرْبَعَةَ أَيَّامٍ». ٤٠قَالَ لَهَا يَسُوعُ:«أَلَمْ أَقُلْ لَكِ: إِنْ آمَنْتِ تَرَيْنَ مَجْدَ اللهِ؟». ٤١فَرَفَعُوا الْحَجَرَ حَيْثُ كَانَ الْمَيْتُ مَوْضُوعًا، وَرَفَعَ يَسُوعُ عَيْنَيْهِ إِلَى فَوْقُ، وَقَالَ:«أَيُّهَا الآبُ، أَشْكُرُكَ لأَنَّكَ سَمِعْتَ لِي، ٤٢وَأَنَا عَلِمْتُ أَنَّكَ فِي كُلِّ حِينٍ تَسْمَعُ لِي. وَلكِنْ لأَجْلِ هذَا الْجَمْعِ الْوَاقِفِ قُلْتُ، لِيُؤْمِنُوا**

١ -محمد العبد حمود، *الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها*، ص٣٠٠ .

٢ -خليل حاوي، *الديوان*، ص٣٤٢-٣٣٩ .

أَنَّكَ أَرْسَلْتَنِي». ٤٣وَلَمَّا قَالَ هذَا صَرَخَ بِصَوْتٍ عَظِيمٍ:«لِعَازَرُ، هَلُمَّ خَارِجًا!» ٤٤فَخَرَجَ الْمَيْتُ وَيَدَاهُ وَرِجْلاَهُ مَرْبُوطَاتٌ بِأَقْمِطَةٍ، وَوَجْهُهُ مَلْفُوفٌ بِمِنْدِيل. فَقَالَ لَهُمْ يَسُوعُ:«حُلُّوهُ وَدَعُوهُ يَذْهَبْ». ٤٥فَكَثِيرُونَ مِنَ الْيَهُودِ الَّذِينَ جَاءُوا إلى مَرْيَمَ، وَنَظَرُوا مَا فَعَلَ يَسُوعُ، آمَنُوا بِهِ... »[١]
غير أن حاوي استدعى قصة إحياء لعازر على يد المسيح (ع) فوظفها توظيفاً عكسياً، إذ كان لعازر في الإنجيل راغباً بالحياة و البعث لكنه في شعر حاوي يهرب من الحياة و البعث و يحب الموت والإبقاء في القبر. فحينما يبعثه المسيح، يعود إلى الحياة ميتاً. فهذا الموقف يعطي القصيدة الرمزية أبعادها التي تتمحور حول هذه الفكرة، إن لعازر يريد الفرار من هذا المجتمع الذي وصفته كلمات الإنجيل : « الويل لكم أيها الكتبة و الفريسيون المراؤون، فإنكم تشبهون القبور المجصصة، التي ترى للناس من خارجها حسنة وهي من داخلها مملوءة عظام و كل نجاسة » [٢]. ولعل الشاعر يرمز بلعازر إلى « الإنسان العربي في هذا العصر الذي يرى أنه متشبث بالموت الذي جمّده خلال عصور الانحطاط ورافض للتحول والتجدد، لأنه بعد ما يزيد عن نصف قرن من الزمن لم يستطع تحقيق النهضة »[٣]. أو يرمز ببعث لعازر ميتاً إلى « البعث العربي المجهض الذي فجع فيه الشاعر بعد أن عاش حياته يبشر ببعث عربي جديد، حتى اذا ما تحقق ذلك البعث إذا به بعث كاذب »[٤].

ويمكن القول إن الشاعر بتوظيف لعازر في هذه القصيدة الطويلة واتجاهه إلى الرموز استطاع أن يعبر عن المأساة الأليمة وهي هزيمة الأمة العربية أمام الأعداء لا سيما الصهاينة و تلك تعود إلى انفصالهم وعدم وحدهم وأيضاً المأساة الأخرى وهي فقدان الأمل بالانبعاث و تجديد الحضارة عند الأمة العربية. فالشاعر استطاع أن يبدع في توظيف التناص مع لعازر و كيفية تعبيره الذي يوافق

١-*انجيل، يوحنا، اصحاح١١، آية٤٥-٣٤* .

٢ - *نسيب نشاوي، ص٤٩٣* .

٣- ريتا عوض، *أعلام الشعر العربي الحديث خليل حاوي، ص٦٧* .

٤-*علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص٩٤* .

القصيدة كلها مضموناً وشكلاً بعد أن حوّره وسقط عليها الوضع المعاصر، غير أنه انزاح به عن الصورة المألوفة وفاجأ المتلقي بصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية أتى بأسلوب جديد.

٤ - التناص القرآني

قد لفت القرآن انتباه خليل حاوي على نطاق أوسع وأصبح المحور الذي تتركّز عليه عدسة الشاعر في معظم تجاربه، فقد يتأرجح موقفه تجاه هذا المصدر الديني الإسلامي بين التوافق والتخالف في آنٍ. وإنه يحاول أن يستلهمه لتجسيد ما يهمّه من القضايا السياسية و الاجتماعية، خاصة أن الهزيمة العربية سنة ١٩٦٧ كان لها أثر بالغ في نفس الشاعر وشعره، و دفعته إلى أن يستلهم النصوص القرآنية في قصائده مراراً وتكراراً. فقصيدة " الأم الحزينة " من جملة هذه القصائد، فإنها جاءت كصورة لرعب الشاعر من النكسة.

والنظر في القصيدة المذكورة يكشف عن محاولة الشاعر لاستلهام التراث القرآني تجسيداً لهذه التجربة القوميّة حيث نقرأ :

ما لبيت القدس، بيت الله،
معراج النجوم
ما له لم يحمه سيف ملاكٍ
يمطي الريح و أبراج التخوم
يضرب الكفار، أبناء الأفاعي
من سدوم
ما حماة البيت، و العار يغنّي
و الضحايا تستباح
لم تر الجنّة في ظلّ الرماح
و يظلّ العار حيّاً في جفون الميت
حيّاً
تجلد الميت رؤاه و تذلّه.(١)

١ -خليل حاوي، *الديوان*، ص٣٩٥ -٣٩٤ .

إن الذي يهمّنا من المقطوعة السابقة هو أن الشاعر قام بالموازنة بين عرب الأمس وعرب الحاضر؛ فقد كان العربي في بدء الدعوة الاسلامية صاحب عزّة وكرامة، وكان الله العظيم يساعده في كل المجالات، فمعركة بدرخير مثال على مساعدة الرّب للمسلمين، لهذا جاء في الذكر الحكيم: ﴿**ولقد نصركم الله ببدر وأنتم أذلّة فاتّقو الله لعلّكم تشكرون. إذ تقول للمؤمنين ألنْ يكفيكم أن يُمدَّكم ربُّكم بثلاثة آلافٍ من الملَئِكة منزلين. بَلى إن تصبِروا وتّتقوا ويأتوكم من فَورهم هذا يُمدذْكم ربُّكم بخمسة آلافٍ من المَلَئِكة مُسوّمينَ**﴾[١]

هذا وإن القدس كان في بدء الدعوة الإسلامية مسرى محمد النبي (ص) حيث أسرى به الله تعالى من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى؛ لذلك نقرأ في القرآن : ﴿ **سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنّه هو السميع البصير** ﴾ [٢]
أمّا اليوم فلقد عكس كلّ شيء؛ فإذا كان الله يساعد المؤمنين على الأعداء في الحروب كمعركة بدر، فإنّهم الآن متروكون في حرب العدوّ الصهيوني الغاصب، فاغتصبت أراضيهم. فإن كان البيت المقدّس مسرى النبي ومفخرة المسلمين، لكنّه وقع الآن فريسةَ أبناء الأفاعي من سدوم الذين هم متعطّشون لسفك دماء المسلمين! ثم لا يمكن غضّ النظرعن ضعف المسلمين في الوقت الراهن؛ فإذا كان النبي (ص) يأمرهم بالجهاد قائلاً : « الجنّة تحت ظلال السيوف » فالإنسان العربي لايهمّه الآن ما أمره النبي (ص) من الجهاد أمام العدو، لذلك حلّت وصمة العار بجبينه ولطّخ جبين تاريخه السابق، ودنّس عرضه القديم.

وإذا كانت الظروف هكذا، فليس بعجيب ألّا يقف الأمر عند ذلك، وتتعدّى إلى ما يعترف به الشاعر:

الجباه انطفأت وانطفأ السيف
وأضواء البروج،
ليس في الأفق سوى دخنة فحم
من محيط لخليج،

---

١ ـ*القرآن الكريم،آل عمران، آية* ١٢٥ -١٢٣ .

٢ ـ*المصدر السابق، إسراء، آية* ١ .

ليس في الأفق
سوى ضفّة نهر، و بيوت لا تبين
صدئت في خيم المنفى المفاتيح
بأيدي العائدين،
ليس في الأفق
سوى صمت السؤال
عن حماة القدس،
والعار المغنّى خلف آثار النعال.
وضميرُ الله صحراءٌ
وصمتٌ يترامى عبرَ صحراء الرمال.[١]

والمقارنة بين النص القرآني والنص الشعري تشفّ عن التناص العكسي الذي قام به الشاعر في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر. حيث تمثّل المقطوعة السابقة انحرافاً بالنص القرآني ليحدث بذلك مفاجأة القارئ ويسترعى انتباهه تجاه الإضمحلال الحضاري ويفهمه بأنّ الانسان العربي استكان في الهوان ويشعر بالمهانة. من ناحية أخرى قصد الشاعر بالتناص العكسي في سياقة نصه الشعري تعميق رؤيته المعاصرة في الموضوع الذي يطرحه وإثراء نصه فنيّاً وفكريّاً، وتعزيز موقفه من الاعتقادات التي يطرحها.

وإجمالاً فإنّ أن هذه المقطوعة الشعرية تحمل درجة كبيرة من الانزياح، ويرجع سببه في صياغة العبارة إلى اهتمام الشاعر في المقام الأوّل بالتركيز على الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتأزّمة للأوطان العربيّة.

مضافاً إلى ذلك أن لخليل حاوي قصيدة سمّاها " الكهف " مستلهماً مفهوم سورة الكهف من القرآن الكريم، إذ جاءت هذه السورة كأعظم تعبير عن الانبعاث بعد الموت وغلبة الحياة في الإسلام، حيث نقرأ في بعض آياتها : ﴿ **إذ أوى الفتيةُ إلى الكهفِ فقالوا ربّنا ءَاتِنا مِن لّدنك رحمةً و هيّئ لنا من أمرنا رشداً، فضربنا على ءاذانهم في الكهفِ سنينَ عدداً، ثمَ بعثناهم لنعلم أيُّ الحِزبَينِ أحصى لما**

١ -*خليل حاوي، الديوان*،ص٣٩٨ -٣٩٦ .

لبثوا أمداً ﴾[١] ﴿ وإذ اعتزلتموهم وما يعبدون إلّا الله فأوُاْ إلى الكهف ينشر لكم ربّكم من رحمته ويهيّي لكم من أمركم مرفقاً ﴾[٢]

والشاعر « عانى القضيّة الحضاريّة معاناة حميمة وعميقة، فغدت هاجساً ذاتيّاً ووعياً يوميّاً حادّاً. وتحوّل في ضميره التوق القومي إلى انبعاث سبات الأمة العربيّة بعد قرون الشباب والانحطاط حلماً شخصيّاً، ضمّ العام والخاص في تجربة شعريّة تجلّت رموزاً ونماذج أصليّة و بنية أسطورية »[٣] لذلك لقّب بــ « شاعر الانبعاث الأوّل ».

غير أن ما رآه شاعر الانبعاث في المجتمع العربي – وكأنّه نهضة – كان وهماً، وكان الشحم ورماً، وكان الانبعاث المزعوم مشوّهاً، وكان موتاً متنكّراً بألبسة الحياة[٤] خاصة أن مأساة الحرب اللبنانيّة وكارثة الغزو الإسرائيلي للبلاد العربيّة تقوّض ما تبقّى في ضمير الشاعر من ايمان قومي وانبعاثي. والواقع السياسي والاجتماعي المؤسف والانبعاث المشوّه، هوالدافع الرئيس إلى التناص العكسي والانزياح في الانبعاث القرآني الوارد في سورة " الكهف " حيث نرى الشاعر قائلاً :

وعرفت كيف تمطّ أرجلها الدقائق
كيف تجمد، تستحيل إلى عصور
وغدوت كهفاً في كهوف الشطّ
يدمغ جبهتي
ليلٌ تحجّر في الصخور
وتركتُ خيل البحر تعلكُ
لحم أحشائي

---

١ -*القرآن، الكهف، آية١٢ -٩* .

٢ -*المصدر السابق، ص١٦* .

٣ - *الديوان، مقدمة الديوان، ريتا عوض، ص٧* .

٤ -*عطا محمد أبو جبين، شعراء الجيل الغاصب، ص٢٨٢* .

تغيّبه بصحراء المدى

....

اللعنة الحمراءُ في شفتي

وفي شفتي التوجع والصلاة،

العار يفضح كهفي المطويَّ

في منفى الكهوفِ

وهل أصيح بمن يرجّي المعجزات

الساحرُ الجبار كان هنا ومات؟

من جثّة الجبارِ

كيف تبخّرت خِرَقٌ،

وكيف تكوّرت شبحاً غريبْ

يمضي و تنفضه الدروبُ إلى الدروب.

ماذا سوى كهفٍ يجوع، فم يبورْ

ويدٍ مجوّفةٍ تخطُّ و تمسحُ

الخطَّ المجوّفَ في فتور؟

هذي العقارب لا تدور،

ربّاهُ كيف تمطُّ أرجلها الدقائقُ

كيف تجمدُ، تستحيل إلى عصور!(١)

إنّ المقارنة بين المفهوم القرآني والمفهوم الشعري للكهف تدعونا إلى الاعتقاد بأن الكهف القرآني مكان أمن وراحة و يعتبر نعمة لسُكانه، لكنّ الكهف الشعري صحراء وزمن متجمّد، حيث تنهزم الحياة فيه ويقف الزمن وعقارب ساعته لاتدور أبداً.

تأسيساً على هذا الفهم فإنّ كهف خليل حاوي على النقيض من كهف القرآن الكريم نقمة عنيفة على الزمن المجمّد، الدائر في فراغ، بالنسبة لبني قومه، تستحيل الدقائق إلى عصور و يتحجّر الليل في الصخور، والإنسان القابع في كهفه على العكس من الإنسان المقيم في كهف القرآن، مشلولٌ

١ -*خليل حاوي،الديوان،ص* ٣١٤ -٣٠٥ .

بخيبته، تنخر الريح يده وتصفر في عروقه.(١) ولا يفوتنا أن نقول إن الشاعر أقام التناص القرآني الآخر في نفس القصيدة حيث قال :

ما يشتهي قلبي تجسده يدي
في الطين يخفق ما تغيبه الظنون
حور، يواقيت، عمارات
بضربة ساحر : « كوني تكون »(٢)

فالنص الشعري هذا يطالعنا بأن حاوي قام بالتناص مع آية : ﴿ **بديع السموات والأرض وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون** ﴾(٣) فالشاعر من خلال تناصه القرآني يبدو صاحب الرؤيا والحلم، حيث يأمل أن يصل إلى عيشٍ وديع بعيداً عن عيش شظفٍ.

إن خليل حاوي قد قام بالتحوير أو التناص العكسي في قصيدة "صلاة" مع القرآن الكريم وفيما يتعلق بالشيطان الرجيم، حيث خرج على المألوف القرآني بالنسبة إلى هذه الشخصيّة ووجد فيها جانباً إيجابيّاً، بينما القرآن يشير إلى موقف العصيان من جانب هذا العاصي لأمر الله، فأصبح مطروداً ملعوناً. فقد أشار الله تعالى في كتابه الكريم إلى هذه المسألة مراراً و تكراراً، كقوله تعالى : ﴿ **ولقد خلقناكم ثمَّ صوّرناكم ثمَّ قلنا للملئِكة اسْجدوا لآدمَ فسجدوا إلّا إبليسَ لم يكن من الساجدينَ. قال ما منعكَ ألّا تسجدَ إذْ أمَرتُك قال أنا خيرٌ منه خلقتني من نارٍ وخلقتهُ من طينٍ. قال فاهْبطْ منها فما يكونُ لك أن تتكبّرَ فيها فاخْرُجْ إنّك من الصّاغرينَ** ﴾(٤) و﴿ **فسجد الملائكة كلهم أجمعون. إلا إبليس أبى أن يكون مع الساجدين. قال يا إبليس ما لك ألّا تكون مع الساجدينَ. قال لم أكن لأسجدَ**

---

١ - *عبد المجيد الحرّ، خليل حاوي شاعر الحداثة و الرومانسية*، ص٩٠. و *جميل جبر، خليل حاوي*، ص٦٦ .

٢ - *خليل حاوي، الديوان*، ص٣٠٩-٣٠٨ .

٣ - *القرآن الكريم، البقرة*،١١٧ .

٤ - *المصدر السابق، الأعراف*، ١٣-١١ .

لبشرٍخلقته من صلصالٍ من حمإٍ مسنونٍ. قال فاخرجْ منها فإنّك رجيمٌ. وإنّ عليك اللّعنة إلى يوم الدينِ ﴾[١]

أمّا الصورة الشعرية للشيطان فقد جاءت عكس الصورة القرآنيّة له، إذ أن الشاعر لسبب أو لآخر يوجّه إليه صلاته ويطلب إليه أن يساعده مصوّراً إيّاه قادراً على كلّ شيءٍ معطيّاً ما يحتاجه الشاعر، لذلك يكسر أفق التوقع للمتلقى بهذا التوظيف حيث نقرأ :

أعطني إبليس قلباً
يشتهي موت الصحابْ
أعطني ابليس قلباً يشتهي الموت التهابْ
وكفى ما خلّفتْ
من جثث الأموات أنياب الكلاب.
أعطني إبليس قلباً لا يهابْ
جبلاً يغمره هول المهاوي
وجنون الجن يحتلّ كهوفه
علّني ألقى خلاصاً
من قطيع يتفانى حول جيفهْ
غلّه يعلك أكباد الضحايا
يتفشّى لطخاً صفراً وزرقاً في بقايا
من جسومٍ شوّهت قبل الوفاةْ
وتعالت نخوة الفرسان
عن غلّ الخفافيش الطغاةْ[١]

١ - *المصدر السابق،الحجر،*٣٥ - ٣٠ .

القراءة الفاحصة لشعر الشاعر والوقوف المتأنّي عنده تتيح لنا أن خليل حاوي حطّم النموذج الديني وعارض الموروث القرآني، عند التوسّل إلى الشيطان الملعون بدلاً من التوسّل إلى الله القادر المعطي! لذلك يمكن القول بأنّ صورة الشيطان هنا انزياحية وتحمل درجة كبيرة من التحوير.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما السبب الذي دعا الشاعرإلى أن يقوم بهذا التحوير؟ الحق أن الغرض الذي يرمي إليه الشاعر هو تقديم صورة سوداويّة للعالم، فالشاعر يرى العالم تحوّل بأسره جحيماً، لذلك يوجّه صلاته إلى إبليس، أمّا الله في رأيه فغاب تماماً. والطريف أنّ الشاعر «لا يصلي لإبليس طالباً الخلاص ولا يأمل في الإرتقاء إلى المطهر، لكنّه يطلب منه أن يرفعه إلى مرتبته، وأن يجعله مثله، ليطيق البقاء في ذلك الجحيم ويأنس بالحياة فيه ».[٢]

وأيّاً كان الأمر، فإنّ خليل حاوي شاعر وطني يحاول أن يكسب شعره أبعاداً وطنيّةً و قوميّةً، لذلك يغضب في الكثير الأكثر لتهاون الحكّام العرب تجاه الاحتلال والدمار الذي يسيطر على العالم العربي بأسره. وعلى ضوء هذا التفسير يمكن القول بأنّ صلاته الموجهة إلى إبليس من نوع " مفارقة السخريّة "، ونقصد بها أن يأتي موقف « يناقض ما ينتظر فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للموجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها »[٣] ولعلّ هذه المفارقة مقصورة على السخريّة من المتثاقلين من أبناء الأمّة والحكّام لعدم اكتراثهم بالقتل والدمار في الوطن العربي، وعدم قيامهم للأخذ بالثأر من العدو الغاصب، والكلمات الموظّفة في هذه المقطوعة كموت الصحاب، جثث الأموات، أنياب الكلاب، جنون الجنّ، أكباد الضحايا، الخفافيش الطغاة و ... خير دليل على صحّة هذا المستنبط، ويجب على القارئ أن يتخذ هذه المسألة بعين الاعتبار.

---

١ - خليل حاوي، *الديوان*، ص٥٣١-٥٢٩.

٢ - *الديوان*، *المقدمة*، ريتا عوض، ص٣٢-٣١.

٣ - سامح الرواشدة، *فضاءات الشعرية*، ص١٨.

٥ - الخاتمة

يستفاد مما تقدّم أنّ التراث الديني بأشكاله المختلفة أساس خفيٌّ لقصائد خليل حاوي و جزء لايتجزأ منها، حيث يستلهمه الشاعر ويستند إليه محاولاً محو الثنائيّة بين النص القديم و الجديد، وبين العصر الماضي والحاضر. والنصوص الدينية تمثّل دوراً هامّاً في دواوين حاوي الشعريّة على أساس كونها مكوّنة دلاليّة بأنماطها المختلفة، وانطلق الشاعر نحوها لتحقيق الموضوعيّة. والقراءة الفاحصة لشعره والوقوف المتأنّي عنده تتيح لنا أن ندرك أنّ الشاعر أقام مع التراث الديني علاقة جدليّة تعتمد على التوافق والتخالف في آن. غير أن تناصه لم يكن مقتصراً على التكرار والامتصاص بل إنّه ركّز تركيزاً خاصّاً على التحوير، حيث جاء أكثر تناصاته الدينيّة عكسيّاً، وهذا يدفع المتلقى إلى التفكير والتعميق في نصوصه الشعرية، خاصةً إن الشاعر في تعامله الشعري مع التراث الديني ارتفع بهذا التراث من مدلوله المعروف إلى مستوى الرمز، وحاول من خلال رؤيته الشعوريّة أن يشحنه بمدلولات شعوريّة خاصة وجديدة.

ومن خلال النماذج المدروسة يمكن القول إنّ اكثر تناصات الشاعر له جذورٌ في القضايا السياسية والاجتماعية للوطن العربي، والشاعر يتحدّى به هذه القضايا، لذلك فإنّ تناصه الديني يقدّمه شاعراً سياسياً كبيراً من الدرجة الأولى، وهذا يفسّر لنا التزامه الشديد أمام قضايا الشعب العربي أوّلاً، واكتراثه الشديد للانبعاث الحضاري ثانياً.

المصادر و المراجع

١ - *القرآن الكريم*

٢ - *الكتاب المقدس* بعهديه القديم والجديد .

٣ - الآمدي، *الموازنة بين أبي تمام والبحتري*، وزارة الثقافة، دمشق، **١٩٩٥**م.

٤ - أبو جبين، عطامحمد، *شعراء الجيل الغاصب*، دار المسيرة، عَمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٥ - بنيس، محمد، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، **١٩٨٥**م.

٦ - البيطار، يعقوب ومّيا، فاخر والعبدو، زكوان، «الموت والانبعاث في قصيدة "بعد الجليد " للشاعر خليل حاوي»، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٢٩، عدد ١، سورية، **٢٠٠٧**م.

٧ - جبر، جميل، *شعراء لبنان خليل حاوي*، الطبعة الأولى، دار المشرق بيروت، **١٩٩١**م.

٨ - حاوي، خليل، *ديوانه(الأعمال الشعرية الكاملة)*، دارالعودة، بيروت، **١٩٩٣**م.

٩ - الحرّ، عبد المجيد، *الأعلام من الأدباء والشعراء خليل حاوي شاعر الحداثة والرومنسية*، دارالكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، **١٩٩٥**م.

١٠ - حمود، محمد العبد، *الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها*، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، الطبعة الأولى، **١٩٩٦**م.

١١ - خليل جحا، ميشال، *أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش*، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية،**٢٠٠٣**م.

١٢ - رزّوق، أسعد، *الأسطورة في الشعر المعاصر*، دار الحمراء، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.

١٣ - الرواشدة، سامح، *فضاءات الشعرية*، الأردن، المركز القومي للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.

١٤ - عزام، محمد، *النص الغائب (تجليات التناص في الشعرالعربي)*، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ،**٢٠٠١** م.

١٥ - العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل ، *الصناعتين* ، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم ، بيروت، المكتبة العصرية ، **١٩٨٦**م.

١٦ - عشري زايد، علي، *استدعاء الشخصيات التراثية*، دار غريب، القاهرة، الطبعة الأولى، **٢٠٠٦**م.

١٧ - عوض، ريتا، *أعلام الشعر العربي الحديث خليل حاوي*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، **١٩٨٣**م.

١٨ - الغذامي ، عبدالله ، *ثقافة الأسئلة* ، مقالات في النقد و النظرية ، النادي الأدبي، جدّة ، الطبعة الأولى ،**١٩٩٢** م.

١٩- القيرواني ، ابن رشيق ، *العمدة في صناعة الشعر ونقده* ،ج ٢ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، **١٩٦٣**م.

٢٠- نشاوي، نسيب، *مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر*، دمشق، الطبعة الأولى، **١٩٨٠**م.

شروط عمل اسم الفاعل في العربية،

دراسة تطبيقية على الربع الأول من القرآن الكريم

الدكتور مالك يحيا*

الملخص

هذه دراسة تطبيقية تتناول دراسة اسم الفاعل في العربية من خلال الربع الأول من القرآن الكريم، وقد أبرزت الأسس التي انطلق منها العلماء، وبنوا عليها أحكامهم، كاشتراط المجاراة اللفظية والمعنوية مجرى الفعل المضارع أو كلتيهما معاً، وبينت تباين آرائهم في ذلك، والصور التي يكون فيها عاملاً، والتي لايكون.

وتوصلت إلى أن اسم الفاعل في اللغة العربية يترع إلى الإضافة في المستوى النحوي ليحقق نشاطاً اسمياً في بنيته يطابق ما تدل عليه من ثبوت صفة الفاعل، بصرف النظر عن الزمن الذي يشير إليه سياقه، وهو ما يفسر عليه مجيئه مضافاً.

ومن الملحوظ أنه لا تشابه بينهما لفظاً ولا معنى فهما مختلفان وضعاً، وكل ما بينهما من تشابه قائم على العمل، والعمل تسببه رائحة الفعل لا معنى الفعل، وهو ما يعني أن المجاراة اللفظية والمعنوية لا جدوى منها، ولا مسوغ ـــ إذن ـــ لحمل اسم الفاعل على الفعل المضارع.

كلمات مفتاحية: اسم الفاعل، القرآن الكريم، اللغة العربية.

المقدمة:

إن مسألة عمل اسم الفاعل من المسائل المختلف فيها بين النحاة، وقد وضعوا أساساً ينطلقون منه ويبنون عليه بقية الأحكام الفرعية، وهذا الأساس هو المجاراة اللفظية والمعنوية، بمعنى حمل اسم الفاعل على الفعل المضارع في اللفظ، وفي المعنى، غير أن هناك من النحاة من ركز على المجاراة اللفظية، ومنهم من ركز على المجاراة المعنوية مما أدى إلى ظهور خلاف في الفروع.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين في سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٨٩/١٠/٥هــ.ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢٠هــ.ش

ويعد سيبويه على رأس من أجروا اسم الفاعل مجرى الفعل المضارع لفظاً ومعنى، وأنزلوه منزلتـه يقول: " هذا باب من اسم الفاعل الذي جرى مَجرى الفعل المضارع في المفعول في المعنى، فإذا أردت فيه من المعنى ما أردت في يَفْعُلُ كان نكرةً منوناً، وذلك قولك: هذا ضاربٌ زيداً غداً، فمعناه وعملـه مثلُ: هذا يضربُ زيداً غدا. فإذا حدّثت عن فعلٍ في حين وقوعه غيرِ منقطعٍ كان كذلك، وتقول: هذا ضاربٌ عبدَ اللهِ الساعةَ، فمعناه وعمله مثلُ: هذا يضرِب زيداً الساعةَ " [1].

يقصد بالمعنى في هذا النص زمن المضارعة، الذي هو الحال أو الاستقبال، ويقصد بالعمل نصـب المفعول به، كما يفهم من النص أن اسم الفاعل يعمل عمل الفعل المضارع إذا كان نكرة ومنوناً، فإذا عمل اكتسب الزمن الصرفي لصيغة المضارع، وهو إما الحال وإما الاستقبال، وشرط التنكير يقرب اسم الفاعل من الفعلية، ويبعده عن الاسمية، أي يجعله فعلاً، أما التنوين فهو يقربه من الاسمية لأن التنوين من لوازم الأسماء دون الأفعال، " وأما الدلالة الزمنية فتقربه من المضارع من دون الماضي والأمر" [2].

والعمل بهذه الشروط هو الكثير الغالب في لغة العرب، يقول الفراء: " وأكثر ما تختـار العـرب التنوين والنصب في المستقبل " [3].

وسار النحاة على نهـج سـيبويه في حمـل اسـم الفاعـل علـى المضـارع لفظـاً ومعـنى وعملاً [4].

فعمل اسم الفاعل ــ إذن ــ مبني على أساس وهو المضارعة اللفظية والمعنوية، فإذا بطلت هـذه المضارعة بطل كثير من الفروع التي بنيت على هذا الأساس؛ لأن العلة ــ كما يقـول الأصـوليون ــ تدور مع المعلول وجوداً وعدماً [5].

ولا يعني الحمل هنا المطابقة بين اسم الفاعل والفعل المضارع، كما زعـم النحـاة، فالمادتـان اللغويتان مختلفتان، فهما ــ وإن كانتا متطابقتين من حيث العمل، وهو جوهر النظر النحوي القديم ــ

[1] سيبويه، *الكتاب*، ١٦٤/١ .

[2] - المطلبي، *مالك، الزمن واللغة*، ص١٤٦-١٤٧.

[3] - الفراء، *معاني القرآن*، ٢٠٢/٢.

[4] - ينظر: المبرد، *المقتضب*، ١١٣/٢، ١١٨-١١٩.

[5] - العبادي، الإمام أحمد بن قاس، ص٣١.

مختلفان بما يسمى المميز الحدثي، فهو التجدد بالنسبة إلى الفعل والثبوت على طريق الصفة بالنسبة إلى صيغة (فاعل) [١].

وقد نبه سيبويه ــ وهو صاحب المضارعة اللفظية والمعنى والعمل ــ إلى هذا الاختلاف، يقول: " ويتبين لك أنها [٢] ليست بأسماء أنك لو وضعتها مواضعَ الأسماء لم يجز ذلك، ألا ترى أنك لو قلت إنْ يَضْرِبَ يأتينا، وأشباه هذا، لم يكن كلاماً ؟!، إلا أنها ضارعت الفاعل لاجتماعها في المعنى " [٣].

ومنه يمكننا القول: إذا ما كان اسم الفاعل والفعل المضارع مختلفين وضعاً، فلا مسوغ لحمل الأول على الثاني؛ لأنه لا يشبهه لفظاً ولا معنى، وكل ما بينهما من مشابهة قائمٌ على العمل، والعمل تسببه رائحة الفعل لا معنى الفعل، فلا معنى للقول ــ إذن ــ بالمجاراة اللفظية والمعنوية بينهما " [٤].

ومن الأحكام القائمة على المجاراة التي وضعها النحاة، اشتراطهم في اسم الفاعل المنون المجرد من (أل) الدلالة على الحال أو الاستقبال، والاعتماد على كلام سابق من نفي، أو استفهام، أو مبتدأ، أو موصوف، أو ذي حال. والاعتماد يعني أنه لا يعمل لضعفه، يقول ابن يعيش: " إن أصل العمل هو للأفعال كما أن أصل الإعراب إنما هو للأسماء، واسم الفاعل محمول على الفعل المضارع في العمل للمشابهة التي ذكرناها، كما أن المضارع محمول عليه في الإعراب، وإذا علم ذلك فليعلم أن الفروع أبداً تنحط من درجات الأصول، فلما كانت أسماء الفاعلين فروعاً على الأفعال كانت أضعف منها في العمل " [٥].

وقد أدى شرط الاعتماد إلى اختلاف النحاة القائلين به، إذ منهم مَنْ اشترط الاعتماد لمطلق العمل، ومنهم من اشترطه لعمل النصب، بينما لم يشترط ذلك الأخفش، والكوفيون مطلقاً [٦].

---

[١] - ينظر: حسان، تمام، *اللغة العربية معناها ومبناها*، ص٩٥.

[٢] - أي: الأفعال المضارعة.

[٣] - سيبويه، *الكتاب*، ١/١٤ .

[٤] - العبادي، الإمام أحمد بن قاسم، *رسالة في اسم الفاعل*، ص٣٨.

[٥] - ابن يعيش، شرح *المفصل*، ٦/٧٩.

[٦] - الأستراباذي، شرح *الكافية* ، ٢/٢٠٠.

وسوف يتناول البحث استعمالات اسم الفاعل العامل في الربع الأول من القرآن الكريم في ضوء آراء النحاة والمفسرين، مع ترجيح ما نظن أنه الصواب، بل جاء اسم الفاعل العامل على أوضاع مختلفة في السور موضوع الدراسة، كما يأتي:

١- مقترناً بـــ (أل).
٢- رافعاً لما بعده.
٣- ناصباً لما بعده:
أ- مفرداً.
ب- مجموعاً.
٤- مضافاً:
أ- إلى الاسم الظاهر.
ب- إلى الضمير.

١- اسم الفاعل المقترن بالألف واللام:

اتفق جمهور النحاة على أن اسم الفاعل ذا الألف واللام يعمل مطلقاً من دون قيد أو شـــرط وفي كل الأزمنة، تقول: " جاء الضاربُ زيداً أمسِ، أو الآن أو غداً، وذلـــك أن (أل) في نظـــر النحـــاة موصولة؛ بمعنى (الذي)، و(ضارب) حل محل (ضَرَبَ) إذا كان المعنى ماضياً، و(يضرب) إذا كان المعنى مراداً به الحال أو الاستقبال، فهو عندهم بمنزلة الفعل، والفعل يعمل في كل الأزمنة فكذلك ما كـــان بمنزلته "[١].

ورد هذا النمط في موضعين:

- في سورة آل عمران (١٣٤): ﴿ **الَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَـــاظِمِينَ الْغَـــيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ** ﴾.
- وفي سورة النساء (١٦٢): ﴿ **وَالْمُقِيمِينَ الصَّلاةَ وَالْمُؤْتُونَ الزَّكَاةَ** ﴾.

---

[١] سيبويه، *الكتاب*، ١/١٨١-١٨٣.

وثمة قراءة أخرى لابن أبي إسحاق والحسن، رويت عن أبي عمر (والمقيمي الصلاةَ) بالنصب. قال أبو الفتح: " أراد المقيمين، فحذف النون تخفيفاً " [١].

فإذا نظرنا إلى اسم الفاعل في هاتين الآيتين من خلال قول سيبويه "هو الضاربُ زيداً والرّجل، لا يكون فيه إلا النصبُ؛ لأنّه عمل فيهما عمل المنوَّن، ولا يكون: هو الضاربُ عمروٍ.... " [٢].

وجدنا أن أسماء الفاعلين (الكاظمين، والمقيمين، والمؤتون) قد عمل كل منهما النصب كالمنون، وهو بدل من (الذي والفعل المضارع)، فـ (الضارب زيداً والرجل) من منظور سيبويه بمعنى (الذي يضرب زيداً والرجل)، وقياساً عليه يكون معنى (الكاظمين والعافين والمقيمين والمؤتون) الذين يكظمون الغيظ، ويعفون عن الناس، ويقيمون الصلاة ويؤتون الزكاة.

والدلالة الزمنية مع المضارعة في نص سيبويه إما للحال، وإما للاستقبال، لكنه يوجد في الآيتين قرينة معنوية توحي بأن المعنى يصلح للأزمنة الثلاثة، فكظم الغيظ والعفو عن الناس، وإقامة الصلاة وإيتاء الزكاة، صفات يفترض ارتباطها بالإنسان ودوامها معه في مطلق الزمن، مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل صفة من هذه الصفات.

وإذا أنعمنا النظر في هذه الآية: ﴿ **الَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ** ﴾ نكتشف نكتة بلاغية، وأسلوب تعبير يشع في القرآن الكريم، وهو الالتفات [٣].

وله مجالات عديدة منها الصيغ، وقد تحقق في هذه الآية بتخالف بين صيغة الفعل والاسم، فكل منهما له خصوصيته في أداء المعنى [٤].

فالتعبير عن صفة الإنفاق بصيغة المضارع ثم العدول عنها إلى صيغة اسم الفاعل في التعبير عن كظم الغيظ والعفو عن الناس أمر يتطلبه السياق، ذلك أن الفعل يفيد التجدد والتغير باختلاف الأحوال والظروف. وأن الصورة المثلى لصفة الإنفاق لا تتحقق إلا بالتجدد مرة بعد مرة، وعلى عكس ذلك في

---

[١] ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني،٢/٨.

[٢] سيبويه، *الكتاب*، ١/١٨٢.

[٣] الزركشي، *البرهان في علوم القرآن*، ٣/٣٢٥-٣٢٦.

[٤] الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، ص١٣٣.

كظم الغيظ والعفو عن الناس، فهما صفتان لا تتحققان إلا بالثبات عليهما، وتعويد النفس على الصبر والتمسك بهما، وهو أمر ينافي اقتضاء التجدد، مجيء الاسم بدلاً من الفعل لخصوصية الثبات فيه.

٢- اسم الفاعل الرافع لما بعده:

ذكرنا أن اسم الفاعل يجري مجرى فعله في العمل لزوماً وتعدياً وفق شروط وضعها العلماء [١]، وقد ورد رافعاً لما بعده في أربعة مواضع:

- في سورة البقرة، في قوله تعالى: ﴿**إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا**﴾ [٦٩]، ﴿**وَمَنْ يَكْتُمْهَا فَإِنَّهُ آثِمٌ قَلْبُهُ**﴾ [٢٨٣].
- وفي سورة النساء: ﴿ **رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا** ﴾ [٧٥].
- وفي سورة الأنعام: ﴿ **وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفاً أُكُلُهُ** ﴾ [١٤١].

جاء معمول اسم الفاعل في هذه الأمثلة اسماً ظاهراً، وهو الأحسن ــ كما يرى العلماء ــ إذا توافرت الشروط [٢].

نكتفي بدراسة مثالين لنعرف بعض الجوانب اللغوية المحيطة باسم الفاعل وبمعموله. ففي قوله تعالى: ﴿ **إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ** ﴾ [البقرة: ٦٩]، ذكر في إعراب (لونها) وجوه [٣]، أحدها: أنه فاعل مرفوع بـ (فاقع). وثانيها: أنها مبتدأ وخبرها (فاقع). وثالثها: أنه مبتدأ وجملة (تسر الناظرين) خبر، واختار الزمخشري [٤]، وأبو حيان [٥]، والألوسي [٦] الوجه الأول، لأنه جار على نظم كلام العرب، ولا يحتاج إلى تقديم ولا تأخير، ولا إلى تأويل.

وقد جاء (فاقعٌ) بصيغة المذكر مع أنه صفة لمؤنث؛ لأنه رفع السببي وهو مذكر(أي اللون). فاللون مرتفع بـ (فاقع)، ارتفاع الفاعل و(اللون) من سببها وملتبس بها، فلم يكن فرق بين قولك:

---

[١]- ابن هشام، شرح *شذور الذهب*، ص٤٦١-٤٦٥.

[٢]- ينظر: ابن هشام، شرح *شذور الذهب*، ص٤٦١-٤٦٥.

[٣]- أبو حيان، *تفسير البحر المحيط*، ١/٢٥٢.

[٤]- الزمخشري، *الكشاف*، ١/٢٨٧.

[٥]- أبو حيان، *البحر المحيط*، ١/٢٥٢.

[٦]- الألوسي، *روح المعاني*، ١/٢٨٩.

صفراء فاقعة وصفراءٌ فاقع لونها [١]. وهذا شبيه بقولك: جاءتني امرأة حسن أبوها. واستعيض عن الفعل (فقع) باسم الفاعل (فاقع) ؛ لأن اللون من الأشياء الثابتة، التي لا تتجدد، ولهذا ناسبه الاسم بخلاف الفعل، فهو يشعر بالحدوث والتجدد [٢].

وفي قوله تعالى: ﴿ **رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا** ﴾ [٣]، نشير إلى أن النعت السببي يكون مفرداً، ويتبع منعوته في اثنين من خمسة: في واحد من التعريف والتنكير، وواحد من أوجه الإعراب؛ الرفع والنصب والجر، كما يراعى في تذكيره وتأنيثه ما بعده، فهو شبيه بالفعل مع الاسم الظاهر، حتى إن كان منعوته خلاف ذلك [٤].

والآية التي ندرسها جاءت الصفة فيها مذكراً (الظالم) والموصوف مؤنثاً (القرية)، سببه أن الصفة ذكرت مراعاة لما بعضها، فقد أسندت إلى (أهل)، وطابقت المنعوت (أي القرية) في إعرابه، فقد أسندت إلى (أهل) وطابقت المنعوت (أي القرية) في إعرابه (وهو الجر)؛ لأنها صفته كقولك: مررتُ بالرجلِ الواسعة داره، وقولك: مررت برجل حسنة عينه [٥].

فكل اسم فاعل جاء على غير من حوله، فتذكيره وتأنيثه بحسب الاسم الظاهر الذي عمل فيه [٦].

ولو أنثت الصفة فقيل: (الظالمة) لجاز، لأن الأهل يذكر ويؤنث، ولو جاءت الصفة جمعاً مذكراً سالماً (أي الظالمين أهلها)، لجاز أيضاً، وذلك على لغة (أكلوني البراغيث)[٧]. ومنه قوله تعالى: ﴿ **وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا** ﴾ [الأنبياء: ٣]. " وذكر في إعراب (الذين) ثلاثة أوجه:

---

[١] - الزمخشري، *الكشاف*، ٢٨٧/١.

[٢] - العكبري، *إملاء ما منّ به الرحمن*، ٤٢/١.

[٣] - قرأ عبد الله (أخرجنا من القرية التي كانت ظالمة) . ينظر: الفراء، *معاني القرآن*، نجاتي وآخرين، ٢٧٧/١.

[٤] - ظفر جميل أحمد، *النحو القرآني قواعد وشواهد*، ص٤٦٢ .

[٥] الفراء، *معاني القرآن*، ٢٧٧/١ .

[٦] العكبري، *إملاء ما من به الرحمن*، ١٨٧/١ .

[٧] الزمخشري، *الكشاف*، ٥٤٣/١ .

أحدها: الرفع، وفيه أربعة أوجه: أحدها أن يكون بدلاً من الواو في (أسروا). والثاني: أن يكـــون فاعلاً، والواو حرف للجمع، لا اسم. والثالث: أن يكون مبتدأ، والخبر (هل هذا)، والتقدير يقولـــون: (هل هذا). والرابع: أن يكون الخبر مبتدأ محذوف، أي (هم الذين ظلموا).

والوجه الثاني: أن يكون منصوباً على إضمار (أعني).

والثالث: أن يكون مجروراً صفة للناس" [١].

وفي هذه الآية نكتة بلاغية حسنة رأينا من الفائدة ذكرها، وهي أن كل قرية ذكرت في القـــرآن ينسب الظلم إليها بطريق المجاز، نحو قوله تعالى: ﴿ **وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَـــا رِزْقُهَا رَغَداً مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ** ﴾ [النحل: ١١٢]، وقوله تعالى: ﴿ **وَكَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ بَطِرَتْ مَعِيشَتَهَا** ﴾ [القصص: ٥٨]، غير أن القرية المذكورة في سورة النساء، فقد نسب الظلم إلى أهلها على الحقيقة؛ لأن المراد بها مكة، و لم ينسب إليها تشريفاً لها [٢].

٣- اسم الفاعل الناصب لما بعده:

أ- المفرد:

ورد مفرداً ناصباً لما بعده في ستة مواضع:

أربعة في سورة البقرة:

- ﴿ **وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً** ﴾ [البقرة: ٣٠].
- ﴿ **وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ** ﴾ [البقرة: ٧٢].
- ﴿ **إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً** ﴾ [البقرة: ١٢٤].
- ﴿ **وَمَا أَنْتَ بِتَابِعٍ قِبْلَتَهُمْ وَمَا بَعْضُهُمْ بِتَابِعٍ قِبْلَةَ بَعْضٍ** ﴾ [البقرة: ١٤٥].

وواحد في سورة آل عمران:

---

[١] العكبري، *إملاء ما منَّ به الرحمن*، ٧١/٢ .

[٢]- الفراء، *معاني القرآن*، ٢٧٧/١ .

- ﴿ وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا ﴾ [٥٥].

وواحد في سورة المائدة:

- ﴿ مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ ﴾ [٢٨].

جاءت لفظة (قبلة) في الآية (١٤٥) من سورة البقرة مثلاً، مفعولاً به لاسم الفاعل (تابع) وقد ورد مضافاً عند بعض القراء منهم عيسى بن عمر، أي إن إعمال اسم الفاعل هنا بمعنى إضافته، وكل فصيح [١].

وفي قوله تعالى: ﴿ وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ ﴾ [البقرة: ٧٢]، جاءت (ما) في الآية السابقة، مفعولاً به لاسم الفاعل (مُخْرِجٌ) الذي يدل على الحال والاستقبال، لكن يجوز صرف اسم الفاعل إلى غير الاستقبال بدلالة القرائن، فيجوز إعمال اسم الفاعل مفسراً له بالماضي، بأنه على حكاية الحال، كقوله تعالى: ﴿ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ ﴾ [الكهف: ١٨]، وقوله: ﴿ وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ﴾[٢] [البقرة: ٧٢].

كما أن لفظة (يدي) في الآية الثامنة والعشرين من سورة المائدة معمول اسم الفاعل (باسط) الذي ورد في قراءة جناح بن حبيش بغير تنوين، أي بإضافة اسم الفاعل إلى مفعوله [٣].

لهذا يغلب على التنوين أن يكون علامة على الاستقبال، وإذا لم تذكر قرينة واضحة تصرفه لغير الاستقبال يعتبر التنوين قرينة عليه.

ب- المجموع:

من العلل التي أعمل بها النحاة اسم الفاعل مثنى ومجموعاً فكرة المجاراة اللفظية، أي حمله على الفعل علماً بأن الفعل لا يثنى ولا يجمع، وقبوله لعلامتي التثنية والجمع هو من باب الاتساع، وإفادة

---

[١] عضيمة، محمد عبد الخالق، *دراسات لأسلوب القرآن الكريم*، ٥٧٠/٣ .

[٢] الحلبي، السمين، *الدر المصون*، ٥٨٢/٦ .

[٣] عضيمة، محمد عبد الخالق، *دراسات لأسلوب القرآن الكريم*، ٥٧٠/٣ .

التعبير عن العدد[١]. فالعلامتان في الفعل تدلان على تثنية الفاعل وجمعه، وكل منهما ضمير بيّنٌ، وهما حرفان في أسماء الفاعلين، وعلامتا تثنية، وجمع فحسب.

فسيبويه يعمله مثنى وجمعاً، يقول: " إذا ثنيتَ أو جمعت فأثبت النون قلت: هذا الضاربان زيداً، وهؤلاء الضاربون الرجلَ، لا يكون فيه غير هذا؛ لأن النون ثابتة، ومثل ذلك قوله عز وجل: ﴿**وَالْمُقِيمِينَ الصَّلاةَ وَالْمُؤْتُونَ الزَّكَاةَ** ﴾[النساء:١٦٢]"[٢].

وتبعه من جاء بعده من النحاة متقدميهم [٣]، ومتأخريهم [٤]، وبالاستناد إلى ما قاله القدماء يفهم أن كل الأحكام والشروط الخاصة باسم الفاعل المفرد تسري عليه باطراد، إذا كان مثنى أو جمعاً لمذكر أو لمؤنث بنوعيهما السالم والمكسر في العمل وعدمه، اقترن بـ (أل) أو لم يقترن " [٥].

و لم يرد في السور المدروسة مثنى ناصباً للمفعول، بينما ورد مجموعاً عاملاً للنصب في الاسم الظاهر في أربعة مواضع:

- واحد في سورة آل عمران: ﴿ **وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ** ﴾ [١٣٤].
- واثنان في سورة النساء: ﴿ **وَالْمُقِيمِينَ الصَّلاةَ وَالْمُؤْتُونَ الزَّكَاةَ** ﴾ [١٦٢].
- وواحد في سورة المائدة: ﴿ **وَلا آمِّينَ الْبَيْتَ الْحَرَامَ** ﴾ [٢].

فكل من (الغيظ والصلاة والزكاة والبيت) مفعول لاسم الفاعل السابق له، أي (الكاظمين والمقيمين والمؤتون وآمّين) على الترتيب. مع الإشارة إلى أن أسماء الفاعلين عملت النصب ــ وهي مجموعة ــ من دون قيد أو شرط، فما يسري على اسم الفاعل المفرد يسري على المجموع باطراد.

٤ - اسم الفاعل المضاف:

[١] - سلوم، تامر، *نظرية اللغة والجمال في النقد العرب*، ص٧٠-٧١ .

[٢] - سيبويه، *الكتاب*، ١/١٨٣ .

[٣] - انظر مثلاً : *المبرد في المقتضب*، ٤/١٤٩ .

[٤] - انظر مثلاً : *ابن يعيش في شرح المفصل*، ٦/٤٧ .

[٥] -حسن، عباس، *النحو الوافي*، ٣/٢٥٧ .

الإضافة نسبة وارتباط بين شيئين ليكونا بمترلة شيء واحد، فيكتسب الأول من الثاني ما له من صفات وخصائص كالتعريف والتخصيص، ولذلك يحذف التنوين من المضاف؛ لأنه (أي التنوين) علامة التنكير والإضافة علامة التعريف أو التخصيص، ومن ثم فالتنوين والإضافة لا يجتمعان [١]. وإذا ما كانت الإضافة تفيد التعريف، فإن المضاف يكون حكماً مجرداً من (أل) حتى لا يجتمع تعريفان، وليس في العربية اسم معرف بالإضافة أو مخصص بها، إلا وهو مجرد من (أل) [٢].

والإضافة عند النحاة قسمان:

١ - معنوية أو (محضة)، وهي الإضافة التي يكتسب فيها المضاف من المضاف إليه تعريفاً أو تخصيصاً.

٢ - لفظية أو (غير محضة)، وهي عكس الأولى، والقصد منها ــ في رأي العلماء ــ التخفيف وتتمثل في إضافة الوصف إلى فاعله أو مفعوله، ولا يكتسب من أي منهما تعريفاً أو تخصيصاً، ويتحقق التخفيف بحذف التنوين.

ويرى مهدي المخزومي " أن التخفيف ليس غرضاً تُرتكب الإضافة من أجله، وليس حذف التنوين تخفيفاً، ولو كان الأمر كذلك لما استعمل الوصف منوناً في حالٍ؛ لأن كثرة الاستعمال تتطلب التخفيف، وما دام التنوين ثقيلاً ــ على رأي النحاة ــ فيجب حذف التنوين منها دائماً تحقيقاً للتخفيف الذي يتطلبه الاستعمال. والحق أيضاً أن هذه الأوصاف أفعال حقيقية لها معاني الأفعال، ولها دلالتها على الزمان، ولكن الزمن مدلول عليه بها زمان دائم مستمر، فإذا أريد إلى تخصيص زمان الوصف أضيف أو نوّن، فإن أضيف خلص للزمان الماضي، وإن نوّن خلص للمستقبل " [٣].

وقد ورد اسم الفاعل مضافاً إحدى وأربعين مرة، منها ما أضيف إلى الاسم الظاهر، ومنها ما أضيف إلى الضمير.

أ- المضاف إلى الاسم الظاهر:

[١] - المخزومي، مهدي، *في النحو العربي قواعد وتطبيق*، ص١٧٢-١٧٣ .

[٢] - *المرجع نفسه*، ص١٧٣ .

[٣] *المرجع نفسه*، ص١٧٨ .

ذهب القائلون بالمجاراة اللفظية إلى أن اسم الفاعل المجرد من (أل) والتنوين والنون التي هي عوض عن التنوين في الاسم المفرد إذا أضيف بمعنى الحال والاستقبال فهو على نية النون والتنوين، وإنما حذف استخفافاً، يقول سيبويه: " واعلم أن العرب يستخفون فيحذفون التنوين والنون، ولا يتغيّر من المعنى شيء، وينجرّ المفعول لكفّ التنوين من الاسم، فصار عمله في الجرّ، ودخل في الاسم معاقباً للتنوين، فجرى مجرى غلام عبد الله في اللفظ، لأنه اسمٌ وإن كان ليس مثله في المعنى والعمل، وليس يغيّر كفّ التنوين، إذا حذفته مستخفاً، شيئاً من المعنى ولا يجعله معرفة، فمن ذلك قوله عز وجل: ﴿ **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ** ﴾ [آل عمران: ١٨٥] و﴿ **إِنَّا مُرْسِلُو النَّاقَةِ** ﴾ [القمر: ٢٧]، و﴿ **وَلَوْ تَرَى إِذِ الْمُجْرِمُونَ نَاكِسُو رُؤُوسِهِمْ** ﴾ [السجدة: ١٢]، و﴿ **غَيْرَ مُحِلِّي الصَّيْدِ** ﴾ [المائدة: ١]، فالمعنى معنى ﴿ **وَلا آمِّينَ الْبَيْتَ الْحَرَامَ** ﴾ [المائدة: ٥] "[١].

يفهم من النص السابق أن سيبويه حمّل معنى الآيات السابقة معنى الآية الأخيرة (ولا آمين البيت الحرام).

جعل حذف التنوين من أسماء الفاعلين على الاستخفاف، وهو ما يعني أن التنوين منوي بل هو أصل، يقول: " والأصل التنوين "[٢].

وقد ورد اسم الفاعل مضافاً إلى الاسم الظاهر سبعاً وعشرين مرة:

- واحدة في سورة الفاتحة: ﴿ **مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ** ﴾ [٤].
- واثنتان في سورة البقرة:

﴿ **الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلاقُو رَبِّهِمْ** ﴾ [٤٦].

﴿ **ذَلِكَ لِمَنْ لَمْ يَكُنْ أَهْلُهُ حَاضِرِي الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ** ﴾ [١٩٦].

- وأربع في سورة آل عمران:

﴿ **رَبَّنَا إِنَّكَ جَامِعُ النَّاسِ لِيَوْمٍ لا رَيْبَ** ﴾ [٩].

﴿ **قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ** ﴾ [٢٦].

﴿ **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ** ﴾ [١٨٥].

---

[١] - سيبويه، *الكتاب*، ١/١٦٥-١٦٦ .

[٢] - *المصدر نفسه*، ١/١٦٨ .

﴿ وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا ﴾ [٥٥].

- وأربع في سورة النساء:

﴿ وَلا مُتَّخِذَاتِ أَخْدَانٍ ﴾ [٢٥].

﴿ وَلا جُنُباً إِلَّا عَابِرِي سَبِيلٍ ﴾ [٤٣].

﴿ الَّذِينَ تَتَوَفَّاهُمُ الْمَلائِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ ﴾ [٩٧].

﴿ إِنَّ اللَّهَ جَامِعُ الْمُنَافِقِينَ وَالْكَافِرِينَ فِي جَهَنَّمَ ﴾ [١٤٠].

- وخمس في سورة المائدة:

﴿ إِلَّا مَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ غَيْرَ مُحِلِّي الصَّيْدِ ﴾ [١].

﴿ وَلا مُتَّخِذِي أَخْدَانٍ ﴾ [٥].

﴿ لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلاثَةٍ ﴾ [٧٣].

﴿ هَدْياً بَالِغَ الْكَعْبَةِ ﴾ [٩٥].

- وإحدى عشرة في سورة الأنعام:

﴿ فَاطِرِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾ [١٤].

﴿ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ ﴾ [٧٣].

﴿ وَهَذَا كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ مُبَارَكٌ مُصَدِّقُ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ ﴾ [٩٢].

﴿ وَالْمَلائِكَةُ بَاسِطُو أَيْدِيهِمْ ﴾ [٩٣].

﴿ إِنَّ اللَّهَ فَالِقُ الْحَبِّ وَالنَّوَى ﴾ [٩٥].

﴿ وَمُخْرِجُ الْمَيِّتِ مِنَ الْحَيِّ ﴾ [٩٥].

﴿ فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَاعَلَ اللَّيْلَ سَكَناً ﴾ [٩٦].

﴿ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ ﴾ [١٠٢].

﴿ وَذَرُوا ظَاهِرَ الْإِثْمِ وَبَاطِنَهُ ﴾ [١٢٠].

﴿ ذَلِكَ أَنْ لَمْ يَكُنْ رَبُّكَ مُهْلِكَ الْقُرَى بِظُلْمٍ ﴾ [١٣١].

ففي قوله تعالى: ﴿ **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ** ﴾ [آل عمران: ١٨٥]، جاء اسم الفاعل (ذائقة) من فعل متعد (ذاق)، ووقع خبراً لـ (كل)، ولفظ الذوق في القرآن الكريم كثيراً ما يستعمل في العذاب [١]، وفي (ذائقة الموت) استعارة؛ لأن حقيقة الذوق ما يكون بحاسة اللسان [٢].

يرى الزجاج أن (ذائقة) في الآية ليست مضافة إلى الموت ؛ لأنها إن أضيفت صارت معرفة، ومن ثم لا يمكن أن تقع خبراً عن (كل)؛ لأنه لا يأتي المبتدأ نكرة والخبر معرفة [٣]، لكن المعرفة هنا مفترضة ؛ لأن إضافة اسم الفاعل من باب الإضافة غير المحضة التي تفيد الاسم تخصيصاً، لا تعريفاً.

وقال الفراء بإضافتها، ولو نونت ونصب ما بعدها أي كلمة (الموت) جاز ذلك [٤]، وهو ما يفهم منه أن اسم الفاعل إذا نون، وأُعمِل فيما بعده أو أضيف إضافة غير محضة، فهو في كلتا الحالتين دال على الحال أو الاستقبال وغالباً ما يضيفونه إذا كان بمعنى الماضي، إلا أنهم قد يعملونه وهو بمعنى الماضي، وهذا ما يقول به الكوفيون خلافاً للبصريين الذين يذهبون إلى أن اسم الفاعل إما أن يفيد الماضي ولا يكون ذلك إلا بإضافته إضافة محضة تفيد التعريف، وإما أن يفيد الحال، والاستقبال ولا يكون هذا إلا بإعماله وتنوينه أو بإضافته إضافة غير محضة لا تفيد تعريفاً [٥].

وسار القرطبي على نهج الكوفيين فقال بإضافتها أيضاً (أي إضافة ذائقة إلى الموت)، ذلك أن اسم الفاعل عنده على ضربين: بمعنى المضي وبمعنى الاستقبال، فإذا أردت الذي بمعنى المضي أضفته إضافة محضة، كقولك: هذا ضارب زيد، وقاتل بكر أمسِ، لأنه يجري مجرى الاسم الجامد وهو العلم، نحو: غلام زيد، وصاحب بكر، وإن أردت الذي بمعنى الاستقبال جاز الجر والنصب والتنوين ؛ لأنه يجري مجرى الفعل المضارع، فإن كان من لازم بقي لازماً، نحو: قائم زيد، وإن كان من متعد عُدّي ونصب به، نحو: زيد ضارب عمراً، ويضرب عمراً، كما أجاز حذف التنوين مع الإضافة للتخفيف، بمعنى أن التنوين والعمل كحذف التنوين مع الإضافة في إفادة الحال ما دامت الإضافة غير محضة [٦].

---

[١] - الأصفهاني، *المفردات في غريب القرآن*، ص١٨٢ .

[٢] - الصابوني، محمد علي، *صفوة التفاسير*، ٢٥٠/١ .

[٣] - الزجاج، *إعراب القرآن* ، ١٦٠/١٢ .

[٤] - الفراء ، *معاني القرآن* ، ٢٠٢/٢ .

[٥] - *المصدر نفسه* ، ٢٠٢/٢ .

[٦] - القرطبي ، *الجامع لأحكام القرآن* ، ٢٩٧/٤-٢٩٨ .

وقرأها اليزيدي والأعمش ويحيى وابن إسحاق على الأصل، أي بالتنوين والنصب[١]. حجتهم في ذلك أنها لم تذق الموت بعد، كما قرأها الأعمش من دون تنوين مع النصب، أي (ذائقة الموت)، وهي قراءة شاذة [٢]. ومثل هذا قول أبي الأسود:

فَأَلفيتُهُ غَيرَ مُستَعتِبٍ ... وَلا ذاكِرِ اللَّهَ إِلاّ قَليلاً

حذف التنوين لالتقاء الساكنين كقراءة من قرأ (قل هو الله أحد الله الصمد) بحذف التنوين من أحد [٣]، وسيبويه إنما يجوز هذا في الشعر [٤]، والمبرد يجوزه في الكلام [٥].

ولا يعني في كل ما تقدم أن نقدر في كل اسم فاعل مضاف أن تكون إضافته غير محضة فيكون عاملاً، ويدل على الحال، ولا يفيد التعريف أو تكون إضافته محضة، فيكون ملغى، ويدل على الماضي ويفيد التعريف، فكل ذلك يعود إلى القرينة والسياق [٦].

وفي قوله تعالى: ﴿ **فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَاعَلَ اللَّيْلَ سَكَناً** ﴾ [الأنعام: ٩٦]، الإصباح بكسر الهمزة: مصدر أصبح يصبح إصباحاً، والأصباح بفتحها [٧]صبح كل يوم، وهو جمع صبح كفعل وأفعال [٨].

وقد قرئ (خالق وجاعل) بالنصب على المدح، وقرأ النخعي (فَلَقَ وجَعَلَ) ماضيين [٩].

---

[١]- *المصدر نفسه* ، ٢٩٧/٤ .

[٢]- عضيمة ، محمد عبد الخالق، *دراسات في أسلوب القرآن الكريم* ، ٥٧٤/٣ .

[٣]- الفراء ، *معاني القرآن* ، ٢/ ٢٠٢ .

[٤]- سيبويه ، *الكتاب* ، ١٦٩/١ .

[٥]- المبرد ، *المقتضب* ، ٣١٢/٢-٣١٤ .

[٦]- الزعبلاوي، صلاح الدين، *مع النحاة*، ص١٩٧ .

[٧]- وبها قرأ الحسن وعيسى بن عمر وأبو رجاء ، ينظر: *البحر* ، ١٨٥/٤ .

[٨]- الفراء، *معاني القرآن*، ٣٤٦/١ .

[٩]- الزمخشري، *الكشاف*، ٣٨/٢ .

و(الليل) في موضع نصب في المعنى بدليل مجيء كلمتي (الشمس والقمر) منصوبتين لما فـــرق بينهما بكلمة (سكنا)، فإن لم يفرق بينهما بشيء آثروا الخفض، وقد يجوز النصب إن لم يفرق بينهما دليل ذلك قول أحدهم [١]:

بينـــا نحـــنُ نطلُبُـــه أتانـــا مُعَلِّـــقَ شـــكوةٍ وزِنـــادَ راعِ [٢]

فنصب (زناد) على الرغم من أنها معطوفة على (شكوة) وهي مجرورة بالإضافة، غـــير أنهـــا في موضع نصب في المعنى، فهو مفعول اسم الفاعل (معلق) فعندما جاء نكرة وغير منوّن أضيف إضـــافة محضة. يقول الفراء: " وتقول: أنت آخذ حقك وحق غيرك، فتضيف في الثاني، وقد نونت في الأول ؛ لأن المعنى في قولك: أنتَ ضارب زيداً وضارب زيد سواء، وأحسن ذلك أن تحول بينهما بشيء، كما قال امرؤ القيس:

فظَـــلَّ طُهـــاةُ اللَّحـــم مِـــن بـــينِ منضـــجٍ ضَـــعيفَ شـــواءٍ أو قَـــديرٍ معجَّـــلِ

فنصب (الضعيف) وخفض (القدير) على ما قلت لك [٣].

ويقول العكبري: " وجاعل الليل مثل فالق الإصباح في الوجهين، و(سكنا) مفعول (جاعـــل) إذا لم تعرفه، وإن عرفته كان منصوباً بفعل محذوف، أي جعله ساكناً... و(الشمس) منصوب بفعـــل محذوف أو بجاعل إذا لم تعرفه، وقرئ في الشاذ بالجر عطفاً على الإصباح، أو على الليـــل و(حســـبانا)... وانتصابه كانتصاب (سكنا) " [٤].

ويفهم من كلامه أن (التعريف) عنده الإضافة الحقيقة، ومن ثم يكون اسم الفاعل (جاعـــل) بمعنى المضي، فلا يعمل على مذهب البصريين وهو ما دعاه إلى القول بتقدير فعل محذوف، هو الناصب

[١] - نسبه سيبويه إلى رجل من قيس عيلان، انظر : *الكتاب*، ١/١٧٠ .

[٢] - وردت في الكتاب (وَفْضَةٍ)، انظر: *الكتاب* : ١/١٧١ .

[٣] - الفراء، *معاني القرآن* ، ١/٣٤٦ ، وانظر: سيبويه، *الكتاب*، ١/١٧٤-١٧٥ .

[٤] - العكبري، *إملاء ما منّ به الرحمن*، ١/٢٥٤ .

لـــ (سكنا)، أما إذا لم تضفه إضافة حقيقية، وهو ما عبر عنه بـــ (إذا لم تعرفه)، فعندها يكـــون (الليل) منصوباً في المعنى، كمفعول أول لجعل، و(سكنا) مفعولاً ثانياً، وقاس عليه (حسبانا).

ويشير ابن خالويه إلى أنه من أثبت الألف في (جعل)، وخفض (الليل) ولفظ (فاعل) علـــى مثله، وأضاف بمعنى ما قد مضى وثبت، ويرى الأحسن والأشهر، ومن حذفها ونصب (الليل) جعله فعلاً ماضياً وعطفه على (فاعل) معنى لا لفظاً، كما عطفت العرب اسم الفاعل على الماضـــي لأنـــه بمعناه [1].

والخلاصة إذا ما كان (فالق) نعتاً لاسم الجلالة فهو معرفة، ومن ثم لا يجوز فيه التنـــوين، وإذا كان الله تعالى هو فالق صبح كل يوم وخالقه، فإن اسم الفاعل في هذه الآية يدل على الاستمرار، أي يشتمل كل الأزمنة، مما يثبت أن الإضافة محضة، حقيقية بدلالة القرينة [2].

وفي قوله تعالى: ﴿ **لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلاثَةٍ** ﴾ [المائدة: ٧٣] جاء اسم الفاعل (ثالث) مشتقاً من أسماء العدد، وهو غير عامل ؛ لأنه بمعنى أحد، وأحد لا يعمل عمل اسم الفاعـــل، فثالث ثلاثة بمعنى أحد ثلاثة، ومثله قوله تعالى: ﴿ **ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ** ﴾ [التوبة: ٤٠]، أي أحد اثنين، وإذا ما كان كذلك، فهو مضاف إلى ما بعده إضافة محضة، ولا يجوز غير الإضافة، وكذلك ما بعد هذا إلى العشرة [3].

ويذهب المتأخرون مـــن النحـــاة إلى أن (فاعـــل) مـــن أسمـــاء العـــدد، إذا كـــان بمعـــنى (بعض)، فلا يعمل، وإذا كان بمعنى (مصير) فيعمل [4]. يعني هذا أنك إذا قلت: هذا ثالـــث ثلاثـــة، فقد عنيت هذا واحد من ثلاثة، فجئت بها بمعنى (بعض)، أما إذا قلت: هذا ثالث اثـــنين فخـــلاف الأول، إنما معناه هذا الذي جاء إلى اثنين، فثلثها بمعنى صيّرها ثلاثة، فمعناه الفعل.

---

[1] - ابن خالويه، *الحجة في القراءات السبع*، ص١٤٦ .

[2] - الزجاج، *إعراب القرآن*، ١/١٦٢ .

[3] - سيبويه، *الكتاب*، ٣/٥٥٩ . وينظر: الفراء، *معاني القرآن*، ١/٣١٧ .

[4] - المبرد، *المقتضب*، ٢/١٨٢ الهامش .

يقول الفراء: " يكون مضافاً ولا يجوز التنوين في (ثالث)، فتنصب الثلاثة، وكذلك لو قلت: واحد من اثنين لجاز أن يقول: أنت ثالث اثنين بالإضافة وبالتنوين ونصب الاثنين، وكذلك لو قلت: أنت رابع ثلاثة جاز ذلك ؛ لأنه فعل واقع " [١].

ب- المضاف إلى الضمير:

اختلف النحاة في مسألة الضمير المتصل باسم الفاعل العامل في فئتين:

- فئة ـــ وعلى رأسها سيبويه ـــ تذهب إلى أن الضمير محمول على الظاهر، أي هو كالاسم الظاهر، وعلى ذلك يكون مجروراً بإضافة الوصف إليه [٢]. يقول سيبويه: " وإذا قلت: هم الضاربون، وهما الضارباك، فالوجه فيه الجر ؛ لأنك إذا كففت النون من هذه الأسماء في المظهر، كان الوجه الجر" [٣].

- وفئة ـــ وعلى رأسها الأخفش ـــ تذهب إلى أن الضمير في موضع نصب على المفعولية، وحذفت النون والتنوين للتخفيف أو للطافة الضمير كما يقولون [٤]، والصفات ـــ ومنها اسم الفاعل ـــ لا تضاف إلى الفاعلين؛ لأنها هي في المعنى والشيء لا يضاف إلى نفسه، وإنما يضاف إلى مفعوله، لأنه غيره[٥].

وذهب عباس حسن من المحدثين مذهب سيبويه وأتباعه، واستحسن ذلك دفعاً للبس والغموض على حد تعبيره [٦]. بينما وقف محمد حسن عواد ـــ من المحدثين كذلك ـــ موقفاً وسطاً، ورأى أن الضمير يتجاذبه النصب والجر، فتارة يكون في موضع نصب، وتارة يكون في موضع جر بدليل عمل اسم الفاعل وعدمه، من ذلك قوله تعالى: ﴿ **إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً** ﴾ [البقرة: ١٢٤]، وقوله تعالى: ﴿ **إِنَّا مُنَجُّوكَ وَأَهْلَكَ** ﴾ [العنكبوت: ٣٣]، فنصب (إماماً، وأهلك) دليل على أن الضمير

---

[١]- الفراء، *معاني القرآن*، ١/٣١٧ .

[٢]- سيبويه، *الكتاب*، ١/١٨٧ .

[٣]- *المصدر نفسه*، ١،١٨٧ .

[٤]- الزجاج، *إعراب القرآن*، ١/١٦٣ .

[٥]- ابن يعيش، شرح *المفصل*، ٢/١٢٠ .

[٦]- حسن عباس، *النحو الوافي*، ٣/٢٥٤-٢٥٦ .

في موضع نصب، ولا جدوى من القول بتقدير فعل هو الذي عمل النصب هنا؛ لأن الأصل عدم التقدير إلا إذا دعت الضرورة إليه [١].

وقد ورد مضافاً إلى الضمير خمس عشرة مرة:

- خمس في سورة البقرة:

﴿ **فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ** ﴾ [٥٤].

﴿ **وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا** ﴾ [١٤٨].

﴿ **إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ** ﴾ [٢٤٩].

﴿ **وَلَسْتُمْ بِآخِذِيهِ إِلَّا أَنْ تُغْمِضُوا فِيهِ** ﴾ [٢٦٧].

- وأربع في سورة آل عمران:

﴿ **إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرُكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا**﴾ [٥٥].

﴿ **آمِنُوا بِالَّذِي أُنْزِلَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَجْهَ النَّهَارِ وَاكْفُرُوا آخِرَهُ** ﴾ [٧٢].

- وواحدة في سورة النساء: ﴿ **إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ** ﴾ [١٤٢].

- وثلاث في سورة المائدة:

﴿ **اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَى وَالِدَتِكَ** ﴾ [١١٠].

﴿ **رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيداً لِأَوَّلِنَا وَآخِرِنَا** ﴾ [١١٤].

﴿ **قَالَ اللَّهُ إِنِّي مُنَزِّلُهَا عَلَيْكُمْ** ﴾ [١١٥].

- واثنتين في سورة الأنعام:

﴿ **وَذَرُوا ظَاهِرَ الْإِثْمِ وَبَاطِنَهُ** ﴾ [١٢٠].

﴿ **وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا فِي كُلِّ قَرْيَةٍ أَكَابِرَ مُجْرِمِيهَا** ﴾ [١٢٣].

ففي قوله تعالى: ﴿**إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرُكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا**﴾ [آل عمران: ٥٥].

---

[١] - العبادي، *رسالة في اسم الفاعل*، ص٤٩-٥٠ .

ثلاثة من أسماء الفاعلين أضيفت إلى الضمير، ما دامت من أفعال متعدية، فإن الإضافة هنا ـــ على رأي الأخفش وأتباعه ـــ لفظية ؛ لأنها من إضافة الصفة إلى معمولها، فهي تشبه الفعل المضارع، ويراد بها الاستقبال [1].

وقد ألحق بكلمة (رافعك) ظرف يفيد زمن المستقبل، الممتد إلى يوم القيامة، أي إن صيغة (فاعل) هنا تدل على ثبوت الحدث الممتد إلى النهاية، ومن ثم فالصيغ في الآية لا تدل بذاتها على زمن نحوي، ولهذا احتاجت إلى ظرف يعين زمن الحدث الكامن فيها، خلافاً للفعل الذي يدل على الزمن من دون ظرف.

جاء عن بعض المفسرين أن في الآية تقديماً وتأخيراً، والمعنى: إني رافعك إليّ، ومطهرك من الذين كفروا، ومتوفيك بعد إنزالي إياك في الدنيا، وقد لا يكون هناك تقديم ولا تأخير، فيكون معنى متوفيك عندئذ: قابضك من بينهم، ورافعك إلى السماء من غير موت [2].

وقيل: الواو للجمع، ولا فرق بين التقديم والتأخير [3]، والآية بشارة لعيسى عليه السلام بإنجائه من سوء جوار اليهود وخبث صحبتهم ورفعه إلى السماء سالماً. وذهب الأصفهاني إلى أن التوفي في هذه الآية توفي رفعة، واختصاص لا توفي موت، وقال ابن عباس: توفي موت لأنه أماته ثم أحياه [4].

وفي قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ** ﴾ [النساء: ١٤٢]، أضيف اسم الفاعل هنا إلى مفعوله ؛ لأنه من متعد، وقد عرضنا لآراء النحاة والمفسرين في هذا، إلا أن ما يلفت الانتباه في هذه الآية ظاهرة من الظواهر البلاغية هي (الالتفات)، فقد تحول الأسلوب من صيغة المضارع (يخادعون) إلى صيغة اسم الفاعل (خادعهم)، وقد أدى دوره في إلجام المنافقين وتبكيتهم، وفضح نواياهم التي ظنوا أنهم قد نجحوا بها في خداع المؤمنين، وقد سمى الله تعالى جزاءهم خداعاً بطريقة المشاكلة ؛ لأن وبال خداعهم راجع عليهم [5].

---

[1] - ينظر: العكبري، *الإملاء*، ١/١٣٦-١٣٧ .
[2] - الفراء، *معاني القرآن*، ١/٢١٩ .
[3] - العكبري، *الإملاء*، ١/١٣٧ .
[4] - الأصفهاني، *مفردات في غريب القرآن*، كتاب الواو، ص٥٢٩ .
[5] - الزمخشري، *الكشاف*، ١/٥٣٧ .

وما يلفت الانتباه أيضاً أن هذا العدول من المضارع إلى اسم الفاعل، صاحبه عــدول آخــر في الصيغة نفسها، وهو مجيء اسم الفاعل من (خدع) المجرد لا من (خادع) المزيد فيه، الــدال علــى المفاعلة، وهو الذي يقتضيه الظاهر السياقي بدليل مجيء المضارع منه (أي من خادع)، وفي هذا دلالة على أن المنافقين يتربصون الدوائر بالمؤمنين، ويتفننون في محاولات الخداع، وهم المخدوعون في الحقيقة لو كانوا يعقلون، وهو ما أكدته آية أخرى في الآية التاسعة من سورة البقرة في شأن هؤلاء المنــافقين، وهي قوله تعالى: ﴿ **يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَشْــعُرُونَ** ﴾، وقــرأ مسلمة بن عبد الله النحوي (خادعهم) بإسكان العين تخفيفاً، لثقل الانتقال من كسر إلى ضم [١].

الخاتمة

وختاماً، فقد أسفرت هذه الدراسة عن بعض النتائج لعل أهمها:

١ - أن الربع الأول من القرآن الكريم شمل كل صور اسم الفاعل المعروفة في العربية، فجاء:

- مقترناً بــ (أل).
- رافعاً لما بعده.
- ناصباً لما بعده.
- مضافاً:

أ- إلى الاسم الظاهر.

ب- إلى الضمير.

وقد بينا مواقف العلماء وآراءهم في هذه الصور، ورجحنا ما نطمئن إليه منها.

٢ - أن المتعدي لا يرجع إلى مادة الفعل المشتق منه، وإنما يعود إلى معنى البناء أو التركيب الــذي يتضمن مشتقاً من فعل متعدٍ.

٣ - أن اسم الفاعل في اللغة العربية يترع إلى الإضافة، في المستوى النحوي، ليحقق نشاطاً اسمياً في بنيته، طابق ما تدل عليه من ثبوت صفة الفاعل، بغض النظر عن الزمن الذي يشير إليه سياقه [٢].

---

[١] - طبل، حسن، *أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية*، ص١٠٧ .

[٢] ينظر: الجواري، عبد الستار، *نحو القرآن*، ص٧٨ .

وهو ما يفسر غلبة مجيئه مضافاً في الربع الأول موضوع الدراسة، اثنتين وأربعين مرة مـــن أصـــل أربع وخمسين، وهي عدد وروده عاملاً.

إذا ما كان اسم الفاعل والفعل المضارع مختلفين وضعاً فلا مسوغ لحمل الأول على الثاني، لأنه لا يشبهه لفظاً ولا معنى، وكل ما بينهما من مشابهة قائم على العمل، والعمل تسببه رائحة الفعل لا معنى الفعل.

المصادر والمراجع

- *القرآن الكريم* .

١ - الأستراباذي،رضي الدين، شرح *الكافية*، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥.

٢ - الأصفهاني، أبو القاسم الحسين المعروف بالراغب، *المفردات في غريب القرآن*، تحقيق وضبط محمد سعيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

٣ - الألوسي، شهاب الدين، *روح المعاني*، مطبعة إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة،(د.ت) .

٤ - الأندلسي، أبو حيان، *تفسير البحر المحيط*، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت، ١٩٨٣ .

٥- الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضـــا، دار المعـــارف للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

٦- ابن جني، أبو الفتح عثمان، *المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها*، تحقيـــق علي النجدي ناصف، د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، القاهرة، ١٤١٤ هـــ، ١٩٩٤ م .

٧- الجواري، عبد الستار، *نحو القرآن*، مطبعة المجمع العراقي، بغداد، ١٩٧٤.

٨- حسان، تمام، *اللغة العربية معناها ومبناها*، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، ط٢، القـــاهرة، ١٩٧٩ .

٩- حسن، عباس، *النحو الوافي*، دار المعارف، ط٦، القاهرة، ١٩٨١.

١٠- الحلبي، السمين، *الدر المصون*، تحقيق عادل عبد الموجود وزميليه، ط دار الكتب العلمية، د.ت .

١١- ابن خالويه، *الحجة في القراءات السبع*، تحقيق وشرح عبد العال الكريم، دار الشـــروق، ط٣ ، ١٩٧٩ .

١٢- الزجاج، *إعراب القرآن*، تحقيق ودراسة إبراهيم الأبياري، دار الكتـــاب اللبنـــاني، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.

١٣- الزركشي، *البرهان في علوم القرآن*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبـــة العصـــرية، صيدا، ط٢، بيروت، ١٩٧٢.

١٤- الزعبلاوي، صلاح الدين، *مع النحاة*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢.

١٥- الزمخشري، *الكشاف*، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).

١٦- سلوم، تامر، *نظرية اللغة والجمال في النقد العربي*، دار الحوار للنشـــر والتوزيـــع، ط١، سوريا – اللاذقية، ١٩٨٣.

١٧- سيبويه، *الكتاب*، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، ط٣، بـــيروت، ١٩٨٣.

١٨- الصابوني، محمد علي، *صفوة التفاسير*، مكة المكرمة، د.ط، د.ت.

١٩- طبل، حسن، *أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية*، دار الكتب، القاهرة، ١٩٩٠ .

٢٠- ظفر، جميل أحمد، *النحو القرآني*، قواعد وشواهد، كلية اللغة العربية جامعة أم القـــرى، مكة المكرمة، مطابع الصف بمكة، ١٩٨٨.

٢١- العبادي، الإمام أحمد بن قاسم، *رسالة في اسم الفاعل المراد به الاستمرار في جميع الأزمنة*، تحقيق محمد حسن عواد، الجامعة الأردنية، كلية الآداب، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط١، (د.ت) .

٢٢- عضيمة، محمد عبد الخالق، *دراسات لأسلوب القرآن الكريم*، مطبعة حسان، ومطبعة السعادة، دار الحديث، القاهرة، ١٩٨٢.

٢٣- العكبري، *إملاء ما منّ به الرحمن*، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٧٩ .

٢٤- الفراء، *معاني القرآن*، تحقيق أحمد يوسف نجاتي وآخرين، دار الكتب، ط١، القاهرة، ١٩٥٥.

٢٥- القرطبي، *الجامع لأحكام القرآن*، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت).

٢٦- المبرد، *المقتضب*، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت،(د.ت).

٢٧- المخزومي، مهدي، *في النحو العربي قواعد وتطبيق*، دار الرائد العربي، ط٢، بيروت، ١٩٨٦.

٢٨- المطلبي، مالك، الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٢٩- ابن هشام، شرح *شذور الذهب*، تحقيق محمد محيي عبد الحميد، توزيع دار الأنصار، ط١٥، القاهرة، ١٩٧٨.

٣٠- ابن يعيش، شرح *المفصل*، عالم الكتب، بيروت، ومكتبة المتنبي، القاهرة،(د.ت).

Location and place Saqoor'sBadee Poetry

Dr. Youssef Jaber

Associate Professor,Tishreen University, Syria

Abstract

This research sheds light on some prominent issues of place in Saqoor's Badee' poetry. This poet was born in a Latakian village, where nature has drawn fantastic, rich and lively pictures, Therefore this place has shaped his mind and behaviour in agreement with the warmth of this place and its different values. Asaconseauence,the poet has consistently attempts to present spatial details in his poetry according to what is fresh in his spatial memory

Keywords: Location, Place, Memory.

Iranian Picture in " Al - Eqd al- Farid "

Jafar Delshad

Assistant Professor Isfahan University,Iran

Maryam Jalaei

Ph.D Student in Arabic Language and Literature, Isfahan.University,Iran.

Abstract

If we take a cursory look at the *Al Eqd Al Farid* written by Ibn Abde Rabbeh, it appears like a volumnous encyclopedia which encapsulates the magnificent Islamic culture. But, what is more wonderful in this work is the display of the roles by Iranians in its different parts.

It is not surprising if we face this situation in Arabic literatur, because since a long time ago the Arabs and Iranians have had mutual relations. But after pondering over Ibn Abde Rabbeh's work we find that the geographical, political, cultural and historical distances between Iran and Andalusia have not prevented the Iranian history and culture, in general, and Sassanian culture in particular fromfeaturinym.

this research is an effort reveal the Iranian portrayal "Al - Eqd al- Farid",so that the rationbetween parsian and andalusian literature is examined and scrutinized.

Key words: Ibn Abde Rabbe, Al - Eqd al- Farid , Iranians , Andalusian literature

Poetic Licence for Major Arab scholars until the End of the Fourth Century(AH)

Dr. Sami Awad
Tishreen University ,Syria

Abstract

This Study deals with the issue of poetic licence.This issue remained vogue until the advent of Al-Khaleel Bin Ahmad Al-Faraheedi,who established the basis of this concept depending on his deep awareness of the differences between the poetic language and ordinary speech .To understand what he did we need to first explain AL-Kaleels views on poetic licence.

Moreover، the Study explicatesthe concept of poetic licence according to Sibaweih in his book، *Al-Kitab*، and then sheds light on the difference among ancient and modern researchers. this Study also discusses Ibn Jenni's significant ideasregarding poetic licence .

Finally, the relevant ideas about poetic licence by AL-Sarraj and his disciple,Abu said AL-Sirafi,Ibn fares and Abi Hilal AL-Askari discussed.It is worth noting that this article does not have enough space to present the ideas by all the scholars before the 4 th century (AH)

Key words: Poetic licence، ordinary Speech.

Mulamma’ (Macaronic) Verse: The Link between Persian and Arabic poetry

Ali Asghar Ghahramani Moqbel

Assistant Professor, Persian Gulf University, Iran

Abstract

“Macaronic” literally refers to an attribute for a thing which possesses two colors or two dissimilar qualities, and “macaronic verse”, in Arabic rhetoric, points to a kind of poem whose words in one hemstitch or in the whole stitch are composed of words which include dotted letters (mo’jamah) whereas the words in another hemstitch or stitch possess letters with no dots (mohmalah). Macaronic verse in the contemporary Arabic poetry, however, refers to a kind of poem in which the first hemstitches are formal in diction while the second ones are totally informal and/or colloquial. Nonetheless, what interests us here in this article is the use of macaronic verse in Persian poetry. It refers to a kind of poem which is composed of two different languages (generally Persian and Arabic).

The main question for which we seek to find an answer in this paper is: How can one compose a poem in two languages while niether deviates from each language’s (Arabic or Persian) specific linguistic and metrical norms? We have found the answer to the question in the kind of the meter, in their metrical system; that is, meter in both Arabic and Persian poetry is based on the quantity of the syllables. In other words, the basis of their rhythm is quantitative. This is the main principle that eases the task of composition for the poet. However, there are subtle differences in the metrical systems of the two languages such as the length of the hemstitches and cases of poetic licenses. Meanwhile, since the macaronic verse was innovated by the Iranians, it follows the principles of Persian poetry concerning the nuances as well as the minute features of meter. That is why most of the poetry written in this fashion has assumed Persian poetry’s tone and spirit.

Because the subject we have chosen to discuss demands comparison between the two kinds of poetry written in Persian and Arabic languages, our research approach is eventually comparative.

Key Terms: Macaronic Verse(s), Meter in Persian Poetry, Meter in Arabic Poetry, Rhyme, Comparative Literatures

The Aesthetics of Defamiliarization in Ancient Arabic Literary Criticism

Nassif Mouhammad Nassif

Tishreen University ,syria

Abstract

Defamiliarization or beestrangement have existed since Aristotle and continues to exist todaythanles to the efforts of variouscritics .

These attempts realze in unhabitual words, lines,utterances, and meaning.in this research, we dispense with unfamiliar words ,which have been discuosed by many linguists and critic and examine defemiliarization in its horizontalaxis,that is in construchons andimagery,which seen to be the basis at ancient criticism.

Key words: Defamiliarization,eloquence,rhetoric.

The Kinds of Religous Intertextuality in Khalil Hawi Poems

Dr. Ali Najafi Ivaki

Assistant professor, Kashan university

And fatemeh yeganeh

Abstract

Really the religious tradition has a lofty position in the poetry at the contemporary Lebanese poet, Khalil Hawi.In fact it comprises a basic and hidden factor of his odes. Using the potentials of this tradition gave the poet an opportunity to create diversity in his poetical methods by avoiding lyrics and oratorical. And therefore, to enhance the aesthetics dimension of his poem words.

This study attempts to examine the reference to the religious tradition (the Torah, the Gospel, the Quran) and its application in Hawis poems by means of intertextual technicues. Thinking that the who poets are noble and unique, return to the tradition and are involved in things that Roland Barthes calls "remembring". absolute unigueness is difficult for a man.

Unless he wants to connect the words. It is inferred that Hawi tries to challenge political and social issues of Arabic countries with the help of religious intertexyuality. In addition, he paysparticular attention to reverse intertextuality. and gives a tragic implication to his hidden religious text for certain causes.

Key words: Intertextuality, Khalil Ha*wi*, the Torah, the Gospel, the Quran, Defamiliarization.

The function of the present participles in Arabic:

An Applied study of the first quarter of the Quran

Dr. MALEK YHYA

Associate Professor، Tishreen University, Syria

Abstract

This is an applied study of the present participle in the first quarter of the Quran . It shows the principles which Scholars follow to describe the function of the present participle , Such as the constraint of pronunciation as wall as Semantic similarity to the simple present dependence condition . The research concludes that present participle tend to function as a genitive at the Syntactic level. More over , There is no phonological or Semantic similarity between these two cases and whatever similarity thay show is functional and is caused by their formal similarity not their semantic similarity.

Key words: genitive function,the holy Quran,verbal and semantic similarity.

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	،	،
ب	b	b
پ	—	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	—	č
ح	.h	ḥ
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	—	
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	.d	ż
ط	ţ	ţ
ظ	.z	.z
ع	،	،
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِـ	i	e
ـَـ	a	a
ـُـ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ‘Askarī
Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.
Assistant Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī
Executive Support: Hamideh Arghavany Bidokhty
Printed by: Semnān University
Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.
Phone: 0098 231 3354139 **Email: lasem@semnan.ac.ir**
Web: www.lasem.semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

ISSN: 2008-9023

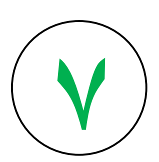
Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume2, Issue6, summer 2011/1390

جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللغة العربية وآدابها

ردمد: 2008-9023



مجلّة فصليّة دولية محكّمة تصدر عن جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الثانية، العدد السابع، خريف ١٣٩٠هـ.ش /٢٠١١م

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصليّة دولية محكّمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير التنفيذي: الدكتور شاكر العامري

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الانكليزيّة: الدكتور هادي فرجامي

الخبيرة التنفيذية: السيدة حميدة أرغواني بيدختي

التصميم والتنضيد: الدكتور علي الضيغمي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

هاتف: ٠٠٩٨ ٢٣١ ٣٣٥٤١٣٩ **البريد الإلكتروني:** lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٧)

فصلية دولية محكّمة، تصدرها جامعة سمنان الإيرانية

بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الثانية، العدد السابع

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقّم بـ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي **(ISC)** التابعة لوزارة العلوم الإيرانيّة يتمّ عرض مجلة « **دراسات في اللغة العربية وآدابها** » العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ این نشریه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـش مجله ی علمی پژوهشی «**دراسات في اللغة العربية وآدابها**» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام **(ISC)** نمایه سازی شده است.

شروط النشر

في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلةُ الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب النصّ على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

ت) نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حدة ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً:** اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه

فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- ترسل البحوث عبر البريد الالكتروني للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم Traditional Arabic، قياس١٤ في النص وقياس١٢ في الهوامش، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠- في حال قبول البحث للنشر في مجلّة **دراسات في اللغة العربية وآدابها** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحملون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٣- ترسل المراسلات والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، مكتب المجلة، الدكتور محمود خورسندي.
lasem@semnan.ac.ir - ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم يعقوب، ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

لقد استطاع التلاقح الثقافي للشعوب في مجالي الثقافة والأدب منذ القدم، أن يخترق الحدود الجغرافية لتلك الدول ويأتي بثمار قيّمة. على هذا الصعيد وفي إطار مذكرة التفاهم المشترك بين جامعتي سمنان الإيرانية وتشرين السورية، تصدر مجلة "**دراسات في اللغة العربية وآدابها**" فصلياً. وهو الأوّل من نوعه بين إيرن وإحدى الدول العربية، حيث صدرت لحد الآن ستة أعداد منها وقد استطاعت المجلة، بفضل الله تعالى وجهود القائمين عليها، أن تحصل على درجة "علمية محكّمة" في خريف سنة ١٣٩٠ هـــ.ش/٢٠١١م، وذلك اعتباراً من العدد الأول، ما أثقل كاهل جميع القائمين على هذه المجلة من أعضاء هيئة التحرير والمستشارين والحكام والباحثين.

إنّ صدور هذه المجلة، لحد الآن، كان، دون شك، نتيجة لجهود الأساتذة الزملاء في أقسام اللغة العربية في الجامعات الإيرانية وتعاونهم إضافة إلى الزملاء في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين السورية. نأمل أن يستمر هذا التعاون ويتوسع ليرتقي مستوى المجلة في كل عدد إلى أفضل مما كان عليه.

كما تجدر الإشارة إلى أن المجلة قامت بتدشين موقع إنترنتي رسمي على العنوان التالي: (**www.lasem.semnan.ac.ir**) على شبكة الإنترنت. وهنا نلفت انتباه جميع الأعزاء إلى ضرورة التسجيل في الموقع المذكور ليتعاونوا مع المجلة في كتابة وتحكيم البحوث والمقالات في الأعداد القادمة عبر صفحتهم الخاصة في الموقع؛ ولمتابعة وتنزيل الأعداد السابقة والاستفادة من بقية الإمكانيات الموجودة؛ فنرجو زيارة الموقع والتسجيل فيه في أقرب فرصة ممكنة.

إنّ إصدار مثل هذه المجلات من شأنه أن ينشئ جيلا من الباحثين والكتّاب والمحكّمين الناشطين، شرط أن يكون ذلك في إطار الأهداف العلمية المحدّدة سلفاً. لذلك نرى لزاماً على أعضاء هيئة التحرير والمستشارين والباحثين أن يلتزموا بالموضوعية والمنهجية العلمية في قبول أو رفض البحوث، وأن يكون الدافع العلمي وحده رائدهم في تدوين البحوث والتحكيم عليها.

إنّ ما يدعو للقلق في هذا المجال هو وجود عدد من المقالات المكرّرة وغير مبتكرة، مما يدلّ على فقدان البواعث العلميّة لدى أصحابها. فيجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن كل دراسة تدلّ على المستوى العلمي لصاحبها.

أما على صعيد المقالات التي تمّ قبولها ونشرها، فإننا نشاهد بعض الأحيان خلوّها من منهج سليم ونتائج جديدة. ولمعالجة المشكلة، نرى من الضروري إقامة ورشة عمل خاصة لكتابة المقالات والتحكيم عليها. ففي مثل ورش العمل تلك، سيتم التأكيد على أنّ الموضوعات لابدّ وأن تتحلى بشيء من الجدّة والابتكار، بعيدة عن التعميم والموضوعات العامة. فلو تمّ تبيين الأسلوب الصحيح لكتابة المقالات في اللغة العربية وآدابها، فسوف يتم استيعاب المعايير الصحيحة للتحكيم على المقالات أيضا.

ختاماً، وفي الوقت الذي نقدّم فيه جزيل الشكر لكافّة الأساتذة الزملاء الأفاضل الذين ساعدونا، نعلن للجميع أنّنا لانزال بحاجة إلى المقالات والبحوث المبتكرة، وأنّنا نرحّب بالاقتراحات والانتقادات البنّاءة. ونأمل أن نتعاون جميعا في إصدار مجلة علميّة تتمتّع بكل ما تحمله كلمة "العلمية" من معنى.

مع فائق الشكر والاعتذار

أسرة التحرير

فهرس المقالات

البيت القصصي[١] في الشعر العربي

الدكتورحسين أبويساني *

الملخص

إن للأدب العربي مجالات غير مطروقة تستحق الدراسة، منها البيت القصصي وهو أحد القوالب القصصية في الشعرالعربى منذ أقدم نماذجه إلى تجاربه الجديدة. يبدو أن أحداً لم يتطرق إلى هذا المجال في الأدب العربي، فيجدر أن يُدرس كقالب قصصيّ له سماته الخاصة التي تستقل بنفسها. إنّ البيت القصصي هو قصة بكاملها تُسرد في بيت تتواجد فيه عناصر القصة الضرورية. بما أنّ البيت الواحد لا يتّسع مجالاً مفصلاً لسرد القصة، فعليه أن يشتمل على مستلزمات السرد الضرورية. وبما أن العناصر الضرورية، أي: الحبكة، والفعل، والشخصية، والبيئة (الزمكان)، هي التي تُهَيِّئ الظروفَ لإنشاء القصة، فكلّ بيت يشتمل على هذه العناصر، يُعَدُّ بيتاً قصصياً. قد اختار الكاتب تسعة عشر بيتاً من الشعر العربي في عصوره المختلفة كنماذج للبيت القصصي ليَدرس بعضَها في عناصره القصصيّة وليتعرف القارئ المحترم على هذا القالب القصصي الجديد.

كلمات مفتاحية: الشعر العربي، القصة، قالب قصصي جديد، البيت القصصي.

المقدمة

تعدّ القصة من أحبّ الفنون الأدبية في عصرنا الحاضر، حيث إنها أكثر ملائمة لروح الإنسان وأمنياته، ومستأثرة باهتماماته. قد لعبت القصة دوراً هاماً في حياة الجمهور منذ أقدم العهود، وكان السوالف يحكون الأساطير والحكايات الخيالية للتسلية ولتزجية الفراغ. لقد تطور هذا الفن الأدبي مع مرور الزمن، واقترب من الحقائق المعيشية فأصبح فناً بارزاً بين الأنواع الأدبية.

١- Fiction verse

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة، بجامعة «تربيت معلم» في طهران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/١٥هـ.ش = ٢٠١١/٧/٦م تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٠ = ٢٠١١/١٠/١٢

للقصة معنيان: أحدهما عام وهو السرد والإخبار، يقوم على اتباع الخبر بعضه بعضاً وسوق الكلام شيئاً فشيئاً، وثانيهما أدبي خاص وهو الذي يجعل لها تركيباً معيناً تتحرك خلاله الشخصيات وتنمو الحوادث، وتترابط العناصر القصصية على خطّة مقصودة، بتدبير القاص ووعيه.[١]

القصة بمعناها العام، قد كانت منذ العصور القديمة عند جميع الشعوب حين كان الناس يتحلّقون حول القاص ليحكى لهم أخبار الأمم البائدة ووقائع الحروب والمعارك.[٢] للقصة القديمة ليست قيمة فنية كثيرة بالنسبة لسائر الأنواع الأدبية، أما بمفهومها الخاص «أي بمعنى الفن الأدبي فهي وليدة العصور المتأخرة نشأت بنشوء القوميات وانتشار الصحافة، ثم نمت وتطوّرت حتى غدت فناً أدبياً له طرائقه المختلفة وحدوده المرسومة»[٣]

يرى المعاصرون أنّ القصة كفن أدبي هي: «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرّفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثّر والتأثير».[٤] وإنها تصاغ بأسلوب معين وترسم لها نهاية معروفة.[٥]

أصبحت القصة في العصر الحديث فنية وصارت منبراً للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية والمذاهب السياسية والفلسفية والدينية لسعة انتشارها، وقوّة تأثيرها.[٦] فتخلّصت من الموضوعات القديمة والخيالية شيئاً فشيئاً وارتكزت على الواقع الإنساني ووصف الأشخاص وصراعهم النفسي.

إن القصة بمعناها العام، مرّت بمراحل مختلفة وتعدّدت أشكالها بتناسب حياة الناس وحاجاتهم في كل عصر ومكان. أما النقاد المحدثون فيهتمون بالفنون القصصية اهتماماً كبيراً ويميّزون بين خصائصها

[١] - جوزيف الهاشم، والآخرون، *المفيد في الأدب العربي*، ج١، ١٠٢.
[٢] - وزارة المعارف، *البلاغة والنقد*، ٩٤.
[٣] - جوزيف الهاشم، وآخرون، *المصدر السابق*.
[٤] - محمد يوسف نجم، *فن القصة*، ٩.
[٥] - حاتم الساعدي، *محاضرات في النثر العربي الحديث*، ٣٧.
[٦] - محمد زغلول سلام، *دراسات في القصة العربية الحديثة؛ أصولها، اتجاهاتها وأعلامها*، ٣.

ويقسّمونها إلى أنواع مختلفة منها: الرواية[١]، والقصة[٢]، والقصة القصيرة[٣]،والأقصوصة[٤]، والقصة القصيرة جداً.[٥]

هناك مصطلحات أخرى جرّبها الشعر في عصوره المختلفة منها **القصيدة السردية**[٦]. «يطلق هذا المصطلح على القصيدة التي تُبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتمل النص الشعري على حكاية أي أحداث حقيقية أو متخيّلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادّته الأساسية. القصيدة السردية جنس جامع تندرج فيه القصيدة القصصية، وهي جنس فرعي هجين يقوم على تظافر الشكل الشعريّ والمحتوى القصصي، أي أنّ الحكاية في هذه الحالة تتوافر فيها المقومات الأساسية التي تشكل عمود القصة، وهي حسب السرديّين ستة مقومات: أ-تتابع أحداث، ب-شخصية أو أكثر، ج-تحويل مسانيد، د-حبكة، ه-عليّة سردية، وتقويم نهايي».[٧]

وتشمل القصيدة القصصية في الأدب الغربي أجناساً مختلفة مثل الملحمة والحكاية المثليّة والأقصوصة المنظومة[٨] والرواية المنظومة[٩]. أما في الشعر العربي القديم فإنّ القصة لم تكن غاية في ذاتها إلا في الحكايات المنظومة على السنة الحيوانات والتي ألّفت بتأثير كليلة ودمنة. فقد نظم أبان بن حميد اللاحقي(ت٨١٥ م) كتاب ابن المقفع واقتفى أثره ابن الهبارية(ت ١١٥ م) فوضع كتاب " نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة" وألّف "الصادح والباغم" وهو يضمّ أراجيز عدد أبياتها ألفا بيت. غير أنّ الحكاية المنظومة لاتمثّل في الشعر العربي القديم سوى ظاهرة ثانوية أفرزها التنازع بين الشعر والنثر.[١٠]

---

[١]- Roman

[٢]- Novel

[٣]- Short story

[٤]- Short story

[٥]- Short short story

[٦]- Narrative Poem

[٧]- محمد القاضي، وآخرون، معجم *السرديات*، ٣٤٧.

[٨]- Nouvelle verse

[٩]- Ronan verse

[١٠]- *المصدر السابق.*

وفي العصر الحديث شاع الشعر القصصي في النصف الأول من القرن العشرين بسبب تأثير الأدب الغربي. فأقبل عدد من الشعراء على كتابة القصيدة القصصية، نخصّ بالذكر منهم: أحمد شوقي، وشبلي الملّاط، وخليل مطران، وجميل صدقي الزهاوي.[١]

إن الأدب العربي هو أدب متوسع في عصوره المختلفة، قد جرّب عمالقة مشهورين، فلاغرو إنْ فاجَأَنا هذا الأدبُ بموضوع جديد لم يخطر ببالٍ ولم يتطرّق إليه أحد. إذن البيت القصصي الذي نحن بصدده هو مجال جديد يفاجئ المتلقي، وواضح أنّ هذا النوع الأدبي(Genre) يختلف الشعرَ القصصي(Fiction poetry) وكذلك القصيدةَ السردية (Narrative poem).

إن البيت القصصي يشبه في إيجازه الهايكو (Haiku) اليابانيَّ وهو « قصيدة قصيرة من ثلاثة أبيات يحتوي الأول والأخير منها على خمسة من مقاطع الكلمات والثاني على سبعة»[٢]، ثم يشبه في تجنبه من الوصف، المدرسةَ الإمريكية المسماة بالاعتدالية (Minimalism) وهو « أسلوب روائي – مسرحيّ »، يكتفي بأقل ما يمكن من العناصر الضرورية ويعتقد أن الأَقل هو الأَكثر[٣] (Less is more). فهذا البيت هو نقطة الاتصال بين الشعر والقصة في أقصر شكل ممكن، تمكنَ من الاحتواء على الاثنين.

إن الكاتب لم يحصل على مصدر يدرس هذا القالب القصصي الجديد في الأدب العربي وهكذا لم يتمكن من الحصول عليه في مواقع الشبكة المعلوماتية. فالمصدر الوحيد عنده لمتابعة الموضوع هو مقالة لحميد عبد اللهيان عنوانها: "داستان بيت؛ يك قالب داستانى تازه"[٤] قد تناولت الموضوعَ في الشعر الفارسي. يبدو أنه قد اتضح مما مضى أن الهدف من كتابة هذا المقال، هو الإجابة عن سؤالٍ قد خطر ببال كاتبه وهو : « هل يحتوي ديوان الشعر العربي على البيت القصصي كما احتوى عليه ديوان الشعر الفارسي»؟

---

[١] - *نفس المصدر*، ٣٤٨

[٢] - عبدالوهاب الميسري، *دراسات في الشعر*، ٢٤٧

[٣] - جمال ميرصادقي، و ميمنت، *واژه نامه ى هنر داستان نويسي*، ١١٠.

[٤] - -"البيت القصصي؛ قالب قصصي جديد"

البيت القصصي واحتواؤه على عناصر القصة الأصلية

كما يوحي عنوان البيت القصصي، هو قصة تُسْرَدُ في بيت واحد، تبدأ ببداية البيت وتنتهي بنهايته. وربّما نجد بياناً إضافياً أو شرحاً قبله أو في البيت الذي يليه، لكنهما لا يشاركان في صلب القصة مباشرة. فالمهم في هذا البيت هو أن يشمل عناصرَ القصة لوحده. يبدو أن هذا النوع القصصي يشبه القصة القصيرة جداً (Short short story) إلى حدٍّ ما، إذ هي لاتتجاوز خمساً وعشرين كلمة في قسم من نماذجها، ومما يلقانا في هذا المجال قصة **لعماد ندّاف** عنوانها "العاشق". يقول القاص فيها: « فتحت العاشقة باب بيتها ليلاً، فشاهدت العازف وقد غفا عند عتبة الباب، فيما راحت القيثارة تعزف وحيدة تنهيدة عشق حزينة! ».[1] وفيما يلي نواجه نموذجين آخرين **لنبيل صالح** عنوانهما "فلا هطلت بأرضي" و"النظام"، وهما يقلاّن عن عشرين كلمة كما يلي: «نظر التاجر إلى السماء بفرح؛ ثم خاطب الغيوم: غرِّبي أو شرِّقي، فأينما هطلت أرباحك لي!» و: «تلمس الشرطي السور المحيط بالنهر ليتأكد من متانته، واستقامة النهر، وصمت الأسماك!»[2]

بما أن الحكاية أو السرد (Narration) لا تُعَدُّ قصةً (Story) إلّا إذا أحرزت ثلاثة من عناصر القصة وهي: الشخصية (Character)، والحبكة (Plot)، والفعل (Action) - وإنما الزمان والمكان (Environment) ينضويان تحت هذه الثلاثة- فالنماذج التي آتينا بها أعلاه قد أصبحت سردُها قصةً، لاحتوائها على العناصر الأساسية؛ إذ إنّ الشخصية في أول نموذج –كمثال- هي: "العاشقة" التي فتحت الباب. والفعل هو: فتحُ الباب، ورؤيةُ العازف، فالعزْفُ على القيثارة. إنّنا لا نجد في القصة ما يبيّن الحوادثَ تبييناً تامّاً لكنّ الجوَّ يعطينا من المعلومات ما يُطلِعُنا على أن العازف قد كان عاشقاً لواحدة، فقد جاء إليها ليَعْرِض لها حبَّه، لكنه عندما لم يتمكن من العثور عليها وواجَهَ باباً مغلقاً بدأ يعزف لها على القيثارة حتى أَتتْه الغفوة. فسببُ حضور العازف، هو الحبّ لحبيبته وسببُ غفوته إمّا أنه تعب من كثرة العزف وإمّا أنّه قد غُشي عليه للوعة العشق والتياعه أو غيرهما من الأسباب. وهذا يدلّ على توالي أحداث القصة في مجرى معين، وعلى الفعل القصصي، وكذلك على

[1] - أحمد الجاسم الحسين، *القصة القصيرة جداً*، ١٣٩.

[2] - *المصدر السابق*.

تواجد الحبكة أو تواجد العلة والمعلول في تيار حوادث القصة. أما الزمان الذي تستغرقه القصة فهو برهة من الليل وربّما برهة من النهار أيضاً، لأنّ اللحظة التي بدأ العازفُ عزْفَه على القيثارة غيرُ معروفة بالضبط. وأخيراً تشير عتبة باب البيت إلى مكان القصة وأحداثها.

بنية القصة

بعد هذا العرض المتواضع نلخص بنية القصة في رؤية جديدة إلى أربعة مواقف وهي التي تَلزَمنا وتساعدنا عند دراسة الأبيات القصصية:

١- موقف " أ " : وهو ظروف القصة الأولية التي تبدأ بها القصة زمنياً، قبل أن تحدث فيها أيّة حركة أو نشاط. نحو:«لقد كان سلطان عادل في بلاد بعيدة يحكم على الناس وهو يحبّ رعيته..»

٢- موقف "ب" : تحدث في القصة حادثة تسبّب الصراعَ والعقدةَ ومواجهةَ الشخصيات أو القوى بعضها مع بعض فإنّ الظروف الجديدة تترك الشخصياتِ في مشاكل، تؤدي إلى الوصول إلى نقطة الأُوج. « .. ولقد هاجم على السلطان، الدولةُ المتاخمة بجيش عرمرمٍ، حرصاً على الحصول على ثروته الهائلة ..».

٣- موقف "ج" : إنّه أُوج القصة وذروتها أو النقطة التي تنحلّ العُقدة أو العُقَد ويُحدَّد مصيرُ القصة. « .. قد اشتدّ القتال بين المهاجمين وبين الناس العاديّين، أَدّى إلى انتصار المهاجمين أو الناس العاديين ..».

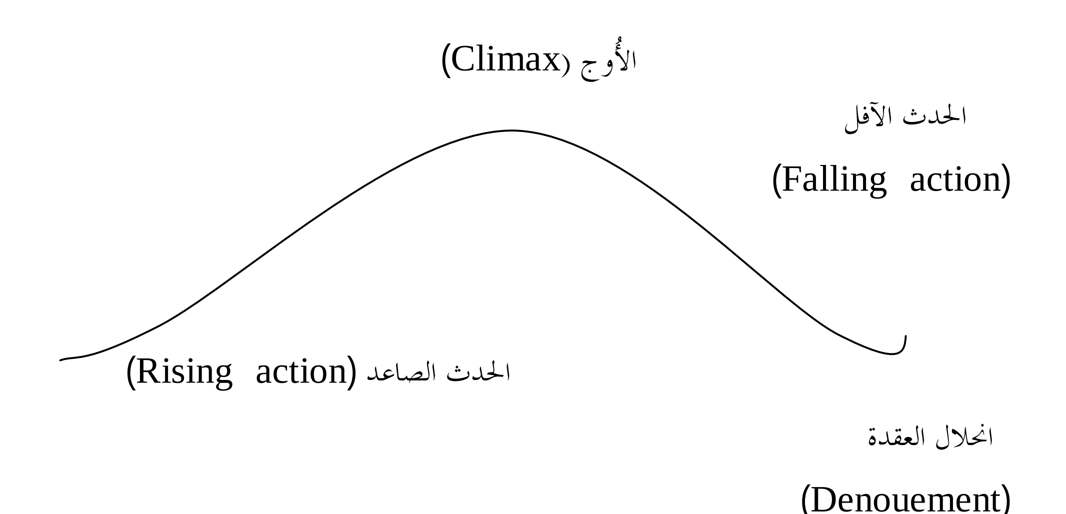
٤- موقف "د" : وهو انحلال العُقَد أي "الحلقة الأخيرة من الحبكة"[١] ثم نهاية القصة أو العودة إلى ظروف القصة الأولية. « لقد دفع السلطانُ العادلُ خصمَه إلى ماوراء حدود البلاد واستتبَّ السلام والأمن في أَنحائها .. أو .. لقد فتح الخصمُ بلاد السلطان وقد حكم على الناس ظلماً وجوراً.. أو .. لقد شهدت البلاد ظروفاً جديدة..» .[٢]

وفيما يلي نتعرف على منحنٍ يوضح صيرورةَ حركة الحبكة في "القصة القصيرة جداً"، التي يشبهها البيتُ القصصي إلى حدٍّ ما:

---

[١] - مصطفى مستور، *مبانى داستان كوتاه*، ٢٤.

[٢] - حميد عبداللهيان، «داستان بيت؛ يك قالب داستانى تازه»، پژوهش هاى ادبى، ١١٠ و١١٦.



الأرضية(Exposition)

بنية القصة القصيرة جداً (Short short story stracture)[١]

نماذج من البيت القصصي وما فيه من عناصر القصة

إن ما يلفت النظر في البيت القصصي، إيجازه لعناصر القصة وابتعاده عن الوصف والإكثار. فكما أشرنا إليه أعلاه أن هذا النوع القصصي يدخل في إطار القصة المعتاد لاحتوائه على عناصرها الأصلية وهي خمسة، وقد يتمكن الباحث بتصفّحه ديوانَ الشعر العربي من العثور على نماذج كثيرة للبيت القصصي، لكننا اكتفينا بما يلي من الأبيات، نظراً لحجم المقالة الضيق:

ــ الشنــــفرى:

فَــــــأَيَّمْتُ نِسْواناً، وَأَيْتَمْتُ إِلْــــــدةً، وَعُدْتُ كمَا أَبْدأتُ، وَاللَّيــــلُ أَلْيَلُ[٢]

ــ حارث بن حـــلزة:

أَجمـــــــعوا أَمرَهم عشـــاءً؛ فــــلمـــّـا أَصبحوا، أَصبحتْ لهم ضوضــــاءُ[١]

---

[١] - حسِن پاينده، *نقد ادبى و دموكراسى*، ١٢٨.

[٢] - محمد دزفولى، و احمد امام زاده، شرح *قصيده ى شنفرى*، ٧١.

ـــ عنتـــرة:

فتركتُه جَـــــزَرَ السِّبـــاع يَنــَشْـــنَهُ َيقْمِضْنَ حُسنَ بَنـــانِه والِمعصَـــمِ[٢]

ـــ كعب بن زهير:

بانتْ سُـــعادُ وقلبي اليومَ مَتْبــــولُ مُتَـــييمٌ إِثْــرَها لَمْ يُجْــزَ مكبـــولُ[٣٥]

ـــ البحتـــري:

نَقَل َالدَّهـــرُعهـــدَهنّ َعَنِ الجِـــدَّةِ حتّـــــى رَجَـــعْنَ أَنضــــاءَ لُبــــــــسِ[٤]

ـــ المتـــــنبي:

وَيمشي به العكازُ في الديرِ تائـــبا ً وما كان يَرضىَ مشْيَ أَشقرَ أجْرَدا[٥]

ـــ المتـــــنبي:

تمنـــّيتَـــهـــا لّمـــا تمـــنيتَ أَن تَرىَ صديقاً، فأَعيـــا، أو عدوّاً مُداجِيــــا[٦]

ـــ أبوالعلاءالمعري:

ولما رأيتُ الجهلَ في الناس فاشيـــاً تجاهلتُ، حـــتى ظُـــنَّ أَنِّيَ جاهـــلُ[٧]

ـــ ابن فـــارض :

شَرِبْـــنا على ذِكرِ الحبـــيبِ مُدامـــةً سَكرنا هِـــا مِن قَبْلِ أَنْ يُخلق الكرْمُ[٨]

ـــ دعـــــــد:

دَرَسَ الجـــديـــدُ، جديـــدُ مَعْهَـــدِهـــا فكـــأنّمـــا هي رَيْـــطَـــةٌ جَـــــــرْدُ[١]

---

[١] - عمر فاروق الطباع، شرح *ديوان حارث بن حلزة*، ٢٤.

[٢] - عنترة، *الديوان* ، ١٨.

[٣] - كعب بن زهير، *الديوان* ، ١٩.

[٤] - البحتري، *الديوان* ، ٦٣٤.

[٥] - عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان *المتنبي*، ج٢، ٥.

[٦] - *المصدر السابق*، ج٤، ٣٠٧.

[٧] - عمر فاروق الطباع، *ديوان أبي العلاء المعري*، ٢٢٩.

[٨] - ابن الفارض ، *الديوان* ، ١٤٧.

ــ ابن الأَنباري:

أَسَــأْتَ إلــى النــوائب فاســتثارت فــأَنتَ قــتــيل ثــأر النـــــائبــات[٢]

ــ الطغــرائي:

تَقــدمتْني أُنــاسٌ كــان شــوطُهــمُ وراءَ خَطويَ، لو أَمشي عَــلى مَهَــلِ[٣]

ــ الطغرائي:

غاضَ الوفاءُ وفاضَ الغَدرُ وانفرجَتْ مسافةُ الخُلــفِ بينَ القَولِ والعَمَــلِ[٤]

ــ ابن زيدون:

أَضحَى التــنائي بَديلاً مِن تَدانـــــينا ونابَ عن طُولِ لُقــيانا تَجــافيــنا[٥]

ــ بشارة الخوري:

ضَجَّتِ الصَّحراءُ تشــكــو عُريَهــا فكسونــاهــا زَئيــراً ودُخـــــانــا[٦]

ــ أبوالقاسم الشابي:

سَكــرتُ بها مِن ضِــياءِ النــجــوم وغَنّيتُ للحــزنِ حتــى سَكـــــــر[٧]

ــ إلياس فرحات:

فــإذا جَمَعْــنا القــوَّتيــنِ تَحــرَّكتْ فــي البــيْدِ عاصــفةٌ تَهــزّ البــِيدا[٨]

ــ سعيد عقــل:

قــدَّستــْهــا العــروشُ، قــدَّسَــهــا النــاسُ وداستْ عــلى قلــوبِ الجميــع[١]

---

[١] - كرم البستاني، *المجاني الحديثة*، ج٣، ٢٣٢.

[٢] - *المصدر السابق*، ٣٣٨.

[٣] - صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي، *الغيث المسجم في شرح لامية العجم*، ٢٠٧.

[٤] - *المصدر السابق*، ٣٤٣.

[٥] - عمر فاروق الطباع، *ديوان ابن زيدون*، ٢٢٥.

[٦] - صادق خورشا، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، ١٠١.

[٧] - *أبو القاسم الشابي، الديوان*، ٧٦.

[٨] - سلمى الخضراء الجيوسي، *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*، ١١٩.

ــ ميخائيل نعيمة:

فـَـقَــدْ جــفّت سَــواقــيــنا وَهَــدَّ الــذُّلُّ مَــأوانا
ولَمْ يتــرُكْ لنــا الأَعــداءُ غَــرســاً فــي أَراضينا
ســِوىَ أَجيــافِ مــوتــانا[٢]

إنّ العناصر الأصلية التي تحتوي عليها الأبيات المذكورة هي: الحبكة، والفعل، والشخصية، والبيئة(الزمكان). وفيما يلي ندرس ثلاثة أبيات في عناصرها القصصية:

أ- **الشنــفرى:**

فَــأَيَّمْتُ نِسْواناً، وَأيْتَمْتُ إِلْدةً، وَعُدْتُ كمَا أَبْدأتُ، وَاللَّيــلُ أَليَــلُ[٣]

هذا البيت يشير إلى طريقة شنفرى المعيشية التي كانت تنحصر بالسلب والنهب والتلصُّص بخفة ورشاقة، شأنه في ذلك شأن سائر الصعاليك العدّائين من الشعراء. يُغِيرون في الليل على الأَحياء المطمئنة فيروّعون النساء والأطفال ويبلبلون عقول الرجال، حتى إِذا خافوا الخيل أَن تدركهم، اتجهوا نحو الجبال العاصمة، والأَودية الوعرة، والأَدغال الموحشة، فتغلغلوا فيها.[٤]

كيف يتسنّى لقارئ يواجه هذا البيت وهو لا يعرف القصة التي حكيناها آنفاً، أن يستخرج عناصر القصة الخمسة؟ هذا سؤالٌ يعترض لنا، وفيما يلي إِجابة لنا عن السؤال.

إنّنا لانعرف الشخصية بالتحديد لكن الكلام يعطينا معلومات نستنتج أنّها من أقوياءِ الرجال أَو من أَبطالهم، إِذ لا يقوم بهذا العمل الصعب المنال الرجالُ العاديين أَو النساءُ خاصة، وعلى هذا، ليست الشخصية هنا حَيَواناً ولا ما نعرفه من النبات والجماد. وهكذا في البيت وما يشكله من كلمات، إِشارةٌ إلى أَن زمان الأحداث فيه، هو منتصف الليل وغياهبُه إذ إنّ الــ « واو» الحالية في « والليلُ

[١]- *المصدر السابق*، ٥٢٦.

[٢]- ميخائيل نعيمه، *ديوان همس الجفون*، ١٣.

[٣]- محمد دزفولى، و أحمد امام زاده، *المصدر السابق*، ٧١ .

[٤]- كرم البستاني، *المصدر السابق*، ج١، ٣.

أَليلُ » تشير إلى أنّ هذه الإغارة قد بدأت في سواد الليل وانتهت قبل أن ينقشع ظلامه أو قبل أن يبزغ الفجر. فيتحدد الزمان مباشراً ولا يواجه القارئُ صعوبة تمنعه من العثور عليه. وللقارئ عند البحث عن مكان الأحداث أن يعتمد على الشواهد الموجودة في البيت. يَدُلنا الشاعر على أن المكان حيٌّ من أَحياء العرب الجاهليين أو جزءٌ من خيامهم وربّما هو ناءٍ عن المدينة ومدنيّتها، إذ لا يناسب هذا الشنُّ إلّا الحياة البدوية الصحراوية التي تسمح لفارس أَن يجوبها بهذه السهولة وأن يفعل ما يشاء.

أما عملية الإغارة، وتأييم النسوان، وإيتام الأطفال، ثم العودة منها، فتُعدّ "الفعل القصصي". أضفْ إلى ذلك أن المواقف الأربعة التي أشير إليها أعلاه كبنية القصة في رؤيتها الجديدة، تتضح تماماً في هذا البيت؛ إذ ابتدأت بالإغارة كما تبدأ ظروف القصة الأولية، واستمرت بتأييم النساء وإيتام الأطفال، فانتهت بعودة الشخصيّة إلى حيث كانت. وأخيراً إن أسباب هذه الإغارة غير واضحة تماماً لكننا نعثر عليها إمّا بالحدسيات وإما بالشواهد الموجودة، ومنها ما يلي:

ــ إن أهل الحيّ أساؤوا الأدب إلى الشاعر فهو قد قام يأخذ بثأره.

ــ أو إنّ رجال الحيّ أغاروا على القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر وقتلوا رجالها فهو قام بمثل ما قاموا به. وغيرهما من الحدسيات.

مع أنّ الحبكة لم تتوسع في إطارها كالروايات والأقاصيص في هذا البيت القصصي وهو بسبب حجم البيت المحدد جداً، لكن فقد ظهرت ملامحها التي بُنيت على أساس العلة والمعلول.

ب-المتنبي:ويمشي به العُكاز في الدير تائباً وما كان يرضىَ مشيَ أشقر أجردا[١]

هذا البيت من قصيدة أنشدها المتنبي في السنة السادسة لاتصاله بسيف الدولة، يوم عيد الأضحى من عام ثلاثمائة وثلاثة وأربعين للهجرة. وكان الأمير والشاعر في ميدان حلب على فرسين مطهَّمَين، والفرسان حولهما كتائب كتائب، والناس يحفّون بهما من كل جانب، وعلى الوجوه أمارات السرور والاعتزاز.[٢]

[١] - البرقوقي، *المصدر السابق*، ٥.

[٢] - حنا الفاخوري، *الجامع في تاريخ الأدب العربي؛ الأدب القديم*، ٧٩٨ و٧٩٩.

القسم الأول من القصيدة يدور حول حرب **الثغور** وانتصار سيف الدولة على جيش الروم فيصف الشاعر فيه **الدُّمُستُقَ**؛ قائدَ جيش الروم في حرب الثغور، الذي فرّ جريحاً وأُخذ أسيراً، ويقول: «وصار يمشي في دير الرهبان على العكاز تائباً من الحرب بعد أن كان لايرضى مشي الخيل السراع –لأن الجواد الأشقر عند العرب أسرع الخيل- بعد أن يئس ونال منه الهم. والأجرد: القصير الشعر»[١]

في هذا البيت-كمثيله السابق- لايمكن للمخاطب أن يتعرّف على شخصية القصة الأصلية لكنه يعثر من فحوى البيت على مكانتها المتميزة مع أنها فقدها حالياً إذ لايتسنّى لكل أحد في حياته أن يركب أشقر الخيول وأسرعها بسهولة لغلاها. فالشخصية هنا هي الإنسان لأنه هو الفارس دون غيره، وهذا الإنسان يمتاز عن الآخرين أيضاً لأسباب تبينت أعلاه.

كذلك في البيت ما يشير إلى الزمكان؛ أولا، إنّ ما يدل على المكان يتجلى في موضعين: موضع يتلخص في "الدير" وهو مكان واضح محدد. وموضع آخر يجتاز فيه الفارس وهو راكب جوادَه الأشقر، وهذا الاجتياز يحدث إما في الصحراء، إما في حلبة السباق وإما في ساحة الوغى. وثانياً، إنّ ما يدل على الزمان يظهر في فترتين أيضاً: فترة تنقضي في الدير، وبما «أنّ الدير: مسكن الرهبان والراهبات»[١] فلايتحدد فيه زمن خاص للطقوس والعبادات. وفترة أخرى يركب فيها الفارس جواده، فيُرَجَّح عادة أن يحدث هذا الركوب والاجتياز نهاراً لظلام الليل وقتامه.

أما الفعل القصصي هو الذي شاهدنا حدوثه في البيت؛ بمعنى أنّ الشخصية كانت فرداً متميزاً "يركب الأشقر الأجرد"، "وقعت له أحداث" في حياته –مع أنها لم تتضح من البيت لكنها واضحة في الأبيات السابقة- فأدت إلى "أن يمشي به العكاز في الدير" و"أن يتوب عما صدر منه من الأعمال". ولا شك في أنّ لهذا التحول في الشخصية من حالة إلى أخرى أسباباً لايستنبطها المتلقي مما يشتمل عليه البيت؛ لا في شكله ولا في مضمونه، لكنه يتمكن من الحصول على الجواب باستعانة الحدسيات من عنده. فقد تبين أخيراً أنّ البيت أعلاه –بما آتينا به من أدلة- قد احتوى على عناصر نعدها أساسية للسرد القصصي.

ج- ميخائيل نعيمة: فقد جــفّت سواقــينا وهدّ الــذل مــأوانا

---

[١]- البرقوقي، *المصدر السابق*، ٥.

و لم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضيـــنا

سوى أَجياف موتانا[١]

يتناول الشاعر حالة الإنسان العربي، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية وما أَفزته من واقع سياسي واجتماعي أَليم بعد أن أصبح العرب وقوداً لحربٍ لا ناقة لهم ولا جمل[٢] ويقدِّم شعرَه خاصة إلى ضحايا قرية دنشواي المصرية[٣]، الذين قُتلوا إثر مقتل أَحد الضبّاط الإنكليز في تلك القرية.

مع أن البيت يختلف في شكله قليلاً عما تعوّدناه،عن الشعر الكلاسيكي القديم ومع أنه ينضوي تحت قوالب الشعر الحديث، لكنه لا يتجاوز عنه في عدد كلماته تجاوزاً. قد يواجه القارئُ هذاالبيتَ لأول مرةٍ لا خلفية عنده عنه،فلايعرف شيئاً عما يسبقه ولا ما يأتي بعده من الأبيات.على هذا نحدّد عناصره القصصية كماحدّدناها عند بيت للشنفرى آنفاً.

---

[١]- ميخائيل نعيمه، *المصدر السابق*.

[٢]- صادق خورشا، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، ١٧٩.

[٣]- حادثة دنشواي هو اسم لواقعة حدثت العام ١٩٠٦ للميلاد في بلدة دنشواي في الريف المصري. صدرت أوامر الحكومة في مصر بمساعدة فرقة تابعة للاستعمار البريطاني آنذاك مكونة من خمسة جنود ممن كانوا يرغبون في صيد الحمام ببلدة دنشواي المشهورة بكثرة حمامها كما اعتادوا، ولسوء الحظ كان الحمام عند أجران الغلال يلتقط الحَب و لم يكن منتشراً على السكة الزراعية بعيداً عن مساكن الأهالي. وما يؤخذ من مجموع أقوال متعددة المصادر أنّ مؤذن البلدة جاء يصيح بهم كي لايحترق التبن في جرنه، ولكن أحد الضباط لم يفهم منه ما يقول وأطلق الرصاص فأخطأ الهدف وأصاب زوجة شقيق ذلك الرجل واشتعلت النار في التبن فهجم الرجل على الضباط وأخذ يجذب البندقية وهو يستغيث بأهل البلد صارخاً: السيد قتلَ المرأةَ وحرق الجرن. فأقبل الأطفال والنسوة والرجال، وهرع بقية الضباط الإنكليز لإنقاذ صاحبهم. وفي الوقت وصل الحراس للنجدة كما قضت أوامرهم، فتوهّم الضباط على النقيض بأنهم سيفتك بهم فأطلقوا عليهم الرصاص وأصابوا بعضهم فصاح الجمع: قتل شيخ الحراس. وحملوا على الضابط بالأحجار والأخشاب فقبض عليهم الحراس وأخذوا منهم الأسلحة إلا اثنان منهم؛ هما كابتان الفرقة وطبيبها فأخذا يعدوان لكن الكابتان بعد مسافة وقع على الأرض ومات. كان رد الفعل البريطاني قاس وسريع؛ فقد قدم اثنان وخمسون قروياً للمحاكمة بجريمة القتل المتعمد وتم أثبات القتل على اثنين وثلاثين منهم في يونيو ١٩٠٦ للميلاد. تفاوتت الأحكام فيما بينهم وكانت معظم الأحكام بالجلد، والبعض حكم عليه بالأشغال الشاقة وتم إعدام أربعة قرويين منهم (ويكيبيديا، *الموسوعة الحرة*.)

الشخصية في القصة هي المحور الذي تدور حوله القصة كلّها، لها أَبعادها وسماتها، ولا تقتصر هذه الأبعاد على الشخصية البشرية فحسب، وإنما تنسحب أيضاً على كل شخصية تدور حولها القصة ولوكانت حيواناً أو نباتاً أو جماداً.[١] فكلمات « الأعداء، غرساً، سواقي، ومأوى » تلعب دوراً كشخصيات القصة وإنما « الأعداء» منها هي الأصــلية، لأنها محور الأعمال والأحداث إذ بحــذفها تختل حوادث القصة في مجراها المعتاد. فقد اتضح هنا أن الشخصية تظهر جلياً لا يواجه الدارس مشكلة للعثور عليها. أما زمان الأحداث المحدَّد فربّما لا تشير إليه الكلمات مباشرة لكنّما فيها، ما يدلّ عليه بشكل أو بآخر. إذ لا يحدث « جفاف السواقي » و« هدود المأوى » و« القضاء على آثار الحياة بكاملها » في فترة قصيرة من الزمان، أَضف إلى ذلك أَن التاريخ قد علَّمنا أن الحروب التي تجتاز بلداً ما وتُبيد ما فيه من آثار الحياة، تستغرق أَمداً طويلاً يصل مداه إلى سنين أحياناً. وهكذا في كلمتي « مأوانا » و« أراضينا » ما يدل على مكان الأحداث حيث تدل الأُولى على إطار المكان المحدود، كالغرف والبيوت وتدل الثانية على إطاره الأَوسع والأرحب، كالقرية والقرى أو المدن والبلد أو غيرها من الأَمكنة.

أما الفعل القصصي فيبدأ فيه من شنّ الغارة على سكان الأراضي، إلى إبادتهم، والقضاء على حياة الناس في شتّى جوانبها وبأشكالها المختلفة، ثم ترْكهم أجيافَ موتى. وهذه الأعمال تمثّل المواقفَ الأربعة المشار إليها أعلاه، التي تشكل بنية القصة في رؤيتها الجديدة. إنّ بدايات القصّة لم تتضح وضوحاً فلا ندري ما هي الأسباب التي أدت إلى هذه الحرب المُبيدة، وإنما نستعين بمزاعمنا فيما يلي:

ــ إن السيطرة على الثروات الكامنة، جعلت الأعداء يشنون على سكان الأراضي ويبيدون عن آخرهم.

ــ أو إثارة النعرات الطائفية والعقائدية أَسفرت عن هذه الحرب المدمرة. وغيرها من المزاعم.

[١] - حسين القباني، *فن كتابة القصة*، ٦٨ و٧١.

إذن قد اتضح عما مضى أن حبكة القصة المبنية على العلة والمعلول، تعلب دورها جيداً، إذ جَرَت الأحداث في مجراها، لأسباب عثرنا عليها طوال القصة. ويبدو أن البيت، يحتوي على عناصر القصة الأصلية فيتمكن من الحصول على لقب البيت القصصي.

أما بعد هذا العرض المتواضع فنكتفي، فيما يلي، بالإشارة إلى العنصر المُهيمن على الأبيات المشارإليها، بصفته عنصراً غالباً على بقية العناصر.

الحبكة(Plot)

إن حبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية وهي لا تفصل عن الأشخاص، فالقاص يعرض علينا شخصياته دائماً وهي متفاعلة مع الأحداث متأثرة بها ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه.[١] « وهي المجرى الذي تندفع فيه الشخصيات والحوادث حتى تبلغ القصة نهايتها في تسلسل طبيعي منطقي لا نحس فيه افتعالاً لحدث أو إقحاماً لشخصية ».[٢] وهكذا تقوم الحبكة على سرد الأحداث برباط العلة المعلول. فعندما نقول: مات الأمير وماتت الأميرة، هذه قصة أما قولنا: مات الأمير وماتت الأميرة حزناً له، فهي حبكة.[٣] تبدأ الحبكة بفكرة عامة وتهّيىء الأذهان إلى الحادث قبل وقوعه. ثم تتعقّد وتتأزم إلى أن تنتهي إلى حل طبيعي ومنطقي[٤].

لايمكننا أن ندرس بيتاً كبيت قصصي ونحن لانعثر فيه على الحبكة التي تُعدّ أساس القصة وعمودها الفقري؛ وإن قَويت في بيت أو ضَعُفت في غيره من الأبيات. فبما أن الحبكة تقوم على سرد الأحداث برباط العلة والمعلول، تستتبّ وطأتها فيما يتعلق من الأبيات بكعب بن زهير، وبأبي العلاء المعري، وابن الفارض، وابن الأنباري، وبشارة الخوري، والشابي، وإلياس الفرحات. إنّ السبب في اختيارنا لهذه الأبيات هو أننا نلاحظ: أنّ الشاعر يشير فيها مباشرة إلى أسباب الحوادث وعللها. فمثلاً عندما يقول ابن زهير:«بانت سعاد فقلبي اليوم متبول/ متيّم إثرها لم يُفد مكبول»، نشاهد الراوي وهو يتحدث عن تَبل قلبه وسُقمه، وحينما نسأله عن **العلة** يفاجئنا بجواب يدل على فراق المعشوقة وبَينها عنه. وكذلك الحبكة في بقية الأبيات.

الفعل (Action)

[١] - نجم يوسف، *المصدر السابق*، ٦٣

[٢] - وزارة المعارف، *المصدر السابق*، ٩٦.

[٣] - ميريام آلوت، *رمان به روايت رمان نويسان*، ٣٧٢.

[٤] - محبة حاج معتوق، *أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية*، ٣١.

يراد به «التنظيم السياقي للأعمال أو الأحداث، سواء كان ذلك التنظيم مرتباً أو جاهزاً أو تولّى تنضيده فاعل مخصوص. ولذلك عدّت علاقة الفعل بالحدث علاقة عامّ بخاص»[١] وهو لازم في القصة لأنها لا تقوم إلا به وإنّ ما نسميه بالحبكة القصصية، ما هو إلا عملية اختيار وتقديم وتأخير للحـــوادث[٢]. إن الفعل الذي يعـــانق الحبكة في القصة ويتحرك جنباً إلى جنبه، يتغلغل في طيات هذه الأبيات كلها، لكنه يظهر في بعضها ظهوراً يغلب على بقية العناصر. ففي البيتين التاليين: «غاض الوفاء، وفاض الغدر، وانفرجت/ مسافة الخلف بين القول والعمل» و«قدَّسَتها العروش، قدَّسَها النا/ س، وداست على قلوب الجميع»، يلاحظ أن وطأة العمل ودوره أقوى وأظهر من بقية العناصر. و«بما أنّ الحادثة أو الحدث أو الواقعة أو المصادفة التي تُعدّ جزءً من الفعل القصصي، والتي تحدث من اشتباك شيئين ومساسهما أو من اتحادهما وتنقلهما»[٣]، فتعتبر كلمات:«غاض الوفاء» و«فاض الغدر» و«انفرجت» في البيت الأول، و«قدستها» و«قدسها» و«داست» في البيت الثاني، أفعالاً قصصية إذ تنطبق التعريفَ أعلاه.

الشخصية (Character)

الشخصية في القصة هي عمودها الفقري[٤] والمحور الذي تدور حوله القصة[٥] والعنصر الأساسي في حبكتها[٦]، يختارها الكاتب لتكون مدار اهتمام القارئ في تتبّعه للحوادث وهو يبتكرها من خياله الواسع.[٧] وهكذا أهم وسيلة يتلقى بها القارئُ فكرةَ القصة ومضمونها[٨]. إنّ من الأبيات ما، تلعب فيه الشخصية دوراً أساسياً لا تلعبه العناصر الأخرى، كما في البيتين التاليين: «فتركته جزر السباع ينشنه/

---

[١]- محمد القاضي، وآخرون، *المصدر السابق*، ٣١٢.

[٢]- محمد زغلول سلام، *المصدر السابق*، ١١.

[٣]- جمال ميرصادقي، و ميمنت، *المصدر السابق*، ٩٣

[٤]- سالم المعوش، *الأدب العربي الحديث؛ نماذج ونصوص*،٣٢٠.

[٥]- حسن القباني، *المصدر السابق*، ٦٨.

[٦]- ابراهيم يونسى، هنر *داستان نويسى*، ٣٣.

[٧]- محبة حاج معتوق، *المصدر السابق*، ٣٤.

[٨]- إبراهيم يونسي، *المصدر السابق*.

يقمضن حسن بنانه والمعصم» و«تقدمتني أناس، كان شوطهم/ وراء خطوي، لو أمشي على مَهَل». مع أن الشخصية ظهرت في البيتين كعنصر أَساسي فيهما لكن الهدف من الإتيان بها في البيت الأول، وهي ضمير «ت» البارز في «فتركته»، يختلف عنها في الثاني، وهي كلمة «أناس»، إذ الهدف منها في الأول هو تفخيم الشخصية وتعظيمها وهي الشاعر نفسه، مع أن الهدف منها في الثاني هو إزدراء الشخصية وإذلالها وهي غير الشاعر.

البيئة(Environment)

البيئة هي مجموعة قوى وعوامل مكانية واجتماعية ثابتة وطارئة، تؤثّر في حياة الإنسان وعاطفته، وفكره، وتصرّفاته.[١] وهكذا تفسّر سلوك الأشخاص وتضيء جوانبهم النفسية وتبرّر الأحداث.[٢] فإن بيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي ما يتصل بوسطها الطبيعي وبأخلاق الشخصيات وأساليبهم في الحياة.[٣] إذن تنقسم البيئة إلى قسمين:

البيئة الزمانية (Time)

الزمان ضابط الفعل، وبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدثُ وقائعَه ونحن وإن كنا لا نستطيع أَن نفصل بين الحدث والزمان إلا أننا نتبين أَثر الزمان عاملاً فعالاً في كثير من القصص الطويلة والروايات[٤]. ففي الأبيات التالية : «أجمعوا أَمرهم عشاءً، فلما / أَصبحوا، أصبحت لهم ضوضاء» و«نقل الدهر عهدهن من الجـــدة حتى رجعن أنضاء لبس» وكذلك «درس الجديدُ جـــديدُ معهدها/ فكأنما هي ريطة جرد»، يحس الـــدارس فيها وطأَة الـــزمان حيث يجـــد أَنّ الكلمات: «عشاءً، وأصبحوا، وعهدهن، وجديد معهدها» يؤكد عليها الشاعر وهي التي تشكل ما في هذه الأبيات من مضامين أصلية. ولئن كان فيها أثر لبقية العناصر، فهي أخفُ من أثر الزمان.

البيئة المكانية (Place)

---

[١]- محبة حاج معتوق، *المصدر السابق*، ٣٧.

[٢]- محمد غنيمي هلال، *النقد الأدبي*، ٥٦١.

[٣]- محمد يوسف نجم، *المصدر السابق*، ١٠٨ — ١١٠.

[٤]- محمد زغلول سلام، *المصدر السابق*، ١٣ و١٤.

تلعب البيئة دورها في تطور الأحداث، والحبكة القصصية، وفي حياة الأبطال وصراعهم مع القوى المختلفة لهذه البيئة، أو الظروف التي تُمليها عليهم. وتلعب البيئة دوراً هاماً في بعض القصص، يتفاوت بتفاوت نظرة القاص واهتمامه ويدخل ضمن البيئة، المكان بمظاهر الطبيعة، وصوره المادية المختلفة أو بمجموعة هذه الأشياء مضافاً إليها القيم المعنوية للمجتمع. وقد تكون البيئة على هذه الصورة الأخيرة طبقة من طبقات المجتمع الأرستقراطية أو الوسطى أو الدنيا.[١] فربما البيت الذي يتأكد في عناصره على عنصر المكان خاصة، هو البيت المنتمي إلى ابن زيدون. فعندما يقول: «أضحى التنائي بديلاً من تدانينا/ وناب عن طول لقيانا تجافينا» تشير كلمة «التنائي» و«التداني» فيه إلى البعد والقرب في المكان أو في الحب أو غيرهما من المعاني.

أما أخيراً فنشير إلى البيتين الذين يؤكدان على أكثر من عنصر واحد من عناصر القصة وهما :«فأيّمت نسواناً وأَيتمت إِلدةً/ وعدتُ كما أبدأت، والليلُ اليلُ» و«فقد جفّت سواقينا وهدّ الذل مأوانا/ و لم يترك لنا الأعداءُ غرساً في أراضينا/ سوى أجياف موتانا». فتتابُعُ الأعمال في : «أَيّمت، وأيتمت، وعدتُ، وجفّت سواقينا، وهدَّ الذّل، و لم يترك..»، يدلّ على مكانة الفعل القصصي الخاصة في البيتين. كذلك ضمير «ت» البارز في البيت الأول وكلمة «الأعداء» في الثاني يؤكدان على أَهمّيّة عنصر الشخصية، إذ يقصد الشاعرُ بالأَول، تفخيمه وتعظيم عمله والإشادة بما صدر عنه عند مقاتلته خصّمه، ويقصد بالثاني، إِظهار قسوة الأعداء، ومعاملتهم الآخرين بالتشدد والعنف، واقترابهم من الافتراس الحيواني الجامح. وأخير عندما يقول الشاعر في البيت الأول:« .. والليلُ أليلُ »، يرمي به إلى أنه أَنجز أعماله في أقل فرصة وفي زمانِ محدَّدٍ محدودٍ.

[١] - *المصدر السابق.*

النتيجة

أولاً: كلما تتقدم العلوم يوماً بعد يوم، تفتح للإنسان آفاقاً جديدة لم يجرّبها من قبل، وكلما يلج الإنسان في آفاق الأدب؛ من الشعر والنثر، يستثمره آثاراً تختلف عن أخواتها السابقة. عندما يستعين الدارس في دراسة النصوصَ الأدبية، بالمدارس والتيارات النقدية والأدبية الجديدة وبالتكنيكات المتنوعة كتكنيكات القصة والمسرحية والسينما، يتمكن من الحصول على ما لم يتمكن الأسلاف من الحصول عليه، خاصة إذا كان النص المدروس من الأبيات الشعرية المتأصلة في الأدب. فإذا استعان الشاعر البارع في نظم أشعاره، بالمعاني الفاخرة العالية وبالموسيقى في أنواعها الأربعة وكذلك بالخيال وباللغة الرصينة، يخلق أثراً فريداً لايشاكله أيّ نصّ أدبي آخر، ومِن ثَمَّ يتّضح كلّ الوضوح أنّ هذا الشعر لايبوح بكل ما فيه من المعاني والأشكال الفنية بمجرد قراءة أو قراءات قشرية بسيطة، بل يبقى في معانيه وأشكاله مدموغاً مختوماً إلا لمن ولج فيه وهو طويل الباع يتمكن من تفسيره في الشكل والمضمون، حينئذ يتلقى كلّ ولّاج فيه ما لم ينل منه المتقدمون. والأبيات التي درسناها في المقالة لها سمات لاتقلّ في ميزاتها عما أشير إليه أعلاه، فباستعانة التكنيكات القصصية الجديدة، ظهر منها إلى الوجود ما لم يكن واضحاً إلى من قبل.

ثانياً: أن الأدب العربي في عصوره المختلفة خاصة القديمة منها لا ينحصر بما عرض من الموضوعات لقرائه ودارسيه. فكأنه كنزٌ دفين، كلّما تمضي عليه الأزمنة وكلّما تُبليه صروف الأيام، يزداد عتاقة وقيمة. إن الأدب العربي لم يفقد مكانته المرموقة عند ظهور المدارس الأدبية الجديدة بأشكالها المختلفة، ولا عند نشوء الظواهر الحديثة كالحداثية وما بعد الحداثية وما إليهما من الظواهر، بل وجد فيه أماراتٍ تدل على أنها قد استنبطت جديدها من قديمه. إن البيت القصصي هو مما يحتوي عليه الأدب العربي منذ عصوره القديمة إلى أحدث نتاجه، لكن لم يتطرق إليه أحد، والأمر يدل على أن هذا الكنز لايزال مشحون بجواهر ثمينة يجود بها للآخرين، فينبغي لهواته أن يتغلغلوا في مكامنه ليكشفوا زواياه المختبئة التي لم تظهر إلى الوجود بعد.

قائمة المصادر والمراجع

١-آلوت، ميريام، *رمان به روايت رمان نويسان*، ترجمه؛ على محمد حق شناس، چاپ دوم، تهران: نشر مركز، ١٣٨٠ هـ. ش.

٢-البرقوقي، عبدالرحمن، شرح *ديوان المتنبي*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م.

٣-البستاني، كرم، *المجاني الحديثة*، ط ٤، بيروت: دار المشرق، ١٩٩٣م.

٤-پاينده،حسين، *نقد ادبى ودموكراسى*،چ١،تهران: انتشارات نيلوفر، ١٣٨٥.ش.

٥-الجيوسي، سلمى الخضراء، *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة*، ط ٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م.

٦-حاج معتوق، محبة، *أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤م.

٧-الحسين، أحمد جاسم، *القصة القصيرة جداً*، دمشق: دار عكرمة، ١٩٩٧م.

٨-خورشا، صادق، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت،١٣٨١هـ.ش.

٩-دزفولي، محمد، و امام زاده، أحمد، شرح *قصيده ى شنفرى*، چاپ اول، تهران: انتشارات كلك سيمين، ١٣٨٨ هـ.ش.

١٠-زغلول سلام، محمد، *دراسات في القصة العربية الحديثة*، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٣م.

١١-الساعدي، حاتم. *محاضرات في النثر العربي الحديث*. بيروت: مؤسسة العارف للمطبوعات، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

١٢الشابي،*أبو القاسم*، *ديوان*، ط١، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٩٩م.

١٣-الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، *الغيث المسجم في شرح لامية العجم*، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م.

١٤-عبد اللهيان، حميد، «*داستان بيت؛ يك قالب داستاني تازه*»، پژوهشهاى ادبى، *فصلنامه علمى-پژوهشىِ انجمن زبان و ادبيات فارسى*،شماره١٥،سال چهارم،بهار ١٣٨٦هـ.ش.

١٥-غنيمي هلال، محمد، *الأدب المقارن*، القاهرة: دارنهضة، ط٢، دون تاريخ.

١٦-الفاخوري، حنا، *الجامع في تاريخ الأدب العربي*؛الأدب القديم،بيروت:دارالجيل،د.ت.

١٧-فاروق الطباع، عمر، شرح *ديوان ابن زيدون*، بيروت: دار القلم، ١٩٩٠م.

١٨-" " " "، شرح *ديوان ابن الفارض*، بيروت: دار القلم، ١٩٩٠م.

١٩- " " "" "، شرح *ديوان أبي العلاء المعري*،طبعة ١، بيروت: دار القلم، ١٩٩٨م.

٢٠- " " " ، شرح *ديوان البحتري*، بيروت: دارالأرقم، ٢٠٠٥م.

٢١- " " " ، شرح *ديوان عنترة*، بيروت: دار الأرقم، ١٩٩٠م.

٢٢- " " " ، شرح *ديوان حارث بن حلزة*، دار القلم، ١٩٩٤م.

٢٣-القاضي، محمد وآخرون، معجم *السرديات*، ط١، لبنان: دار الفارابي، ٢٠١٠م.

٢٤-القباني، حسين، *فن كتابة القصة*، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الجيل، ١٩٧٩م.

٢٥-مستور، مصطفى، *مبانى داستان كوتاه*، چ٣، تهران: نشر مركز، ١٣٨٦هـ. ش.

٢٦-المعوش، سالم، *الأدب العربي الحديث؛ نماذج ونصوص*، الطبعة الأولى، بلا مكان: دار المواسم، ١٩٩٩م.

٢٧-نعيمة، ميخائيل، *ديوان همس الجفون*، ط ٦، بيروت: دار نوفل، ٢٠٠٤م.

٢٨-الهاشم، جوزيف والآخرون، *المفيد في الأدب العربي*، الطبعة الأولى، بيروت: منشورات المكتب التجاري، ١٩٦٦م.

٢٩-وزارة المعارف، *البلاغة والنقد*، ط٣، المملكة العربية السعودية: بلا دار،١٩٩١م .

٣٠-ميرصادقى، جمال و ميمنت، *واژه نامه ى هنر داستان نويسى*، چاپ دوم، بى جا: انتشارات كتاب مهناز، ١٣٨٨ هـ.ش،.

٣١-الميسري، عبدالوهاب، *دراسات في الشعر*، الطبعة الأُولى، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٧م.

٣٢-يوسف نجم، محمد، *فن القصة*، بيروت: دارالثقافة، بلا تاريخ.

٣٣-يونسى، ابراهيم، هنر *داستان نويسى*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات نگاه، ١٣٨٤هـ.ش.

٣٤- ويكيبيديا، *الموسوعة الحرة*.

دراسة التغييرات الطارئة على الهمزة في اللهجة الخوزستانيّة المكتوبة (ديوان عطيّة بن علي الجمري نموذجاً)

الدكتور محمد جواد حصاوي *

الملخص

يشكّل رثاء أهل البيت للهجة الخوزستانية، مصدراً ثرّاً في المأثورات الشعبية، فإنّه مستساغ ومفهوم إلى حدٍّ ما لدى المستمع العربي عامّة حينما يسمعه، لكن الأمر يبدو صعباً حينما يقرأه، أو قد يفهم معناه بشكل مغاير إلى حدّ بعيد، وذلك يردّ إلى عدم الدّقة في الكتابة وعدم الاتفاق على منهج إملائي موحّد في الكتابة، كما أنّ النسّاخ والمؤلّفين من الذين لايتقنون الكتابة الصحيحة لأبجدية هذه اللهجة إتقاناً كاملاً، فهذا الأمر جعل اللهجة المكتوبة تحفل بالأخطاء الإملائيّة، ولا تسير على منهج موحّد.

من الأصوات التي تعاني من رداءة الطباعة وكثرة الأخطاء الإملائيّة في اللهجة الخوزستانيّة المكتوبة، هو صوت الهمزة، خاصّة همزة الوصل التي ظهرت كتابتها بصورة مختلفة، حتّى لدى الكاتب الواحد نفسه. فهذا الصوت تعرّض لأنواع وسائل تحريف العامّية للفصحى من زيادة، ونقص، وحذف، وإبدال، واستعاضة، ونحت وإخلال بترتيب الأحرف. وذلك لما وجده الناطقون بهذه اللهجة من صعوبة في نطقه، فنهجوا فيه سبيل التسهيل، سهولة في النطق وسرعة في التعبير. إلّا أن الأمر، صعُب على من لا يتكلمّ اللهجة المكتوبة لأهالى خوزستان، عند قراءة الصورة المكتوبة لصوت الهمزة، حتّى على الناطقين بهذه اللهجة.

هذه الدراسة، درست كافّة التغييرات الطارئة على صوت الهمزة في اللهجة الخوزستانية المكتوبة، لتتبيّن الكتابة الصحيحة لصوت الهمزة في هذه اللهجة، مستهدفة تقريب الشعر الشعبي الخوزستاني إلى الفصحى، بحيث يسهل فهمه فينتشر أكثر وتتّسع شهرة شعراءه، خاصّة شعراء أهل البيت، أبعد من حدود بلدنا إيران الإسلاميّة. قد اختير لهذه الدراسة شعر رثاء أهل البيت، ديوان عطيّة بن علي الجمري نموذجاً.

كلمات مفتاحيّة: الهمزة، اللهجة الخوزستانية، إبدال، حذف، استعاضة، اجتلاب.

المقدمة

يمتاز حرف الهمزة بخصائص، جعلته عرضة للتغيير، منها أنّه يعدّ من جملة أكثر الحروف استعمالاً عند العرب،[١] كما أنّه اعتُبر من حروف الجوف (الواو، والياء، والألف، والهمزة)،[٢] زد على ذلك

---

*أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة «خليج فارس»، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٣/٢٥= ٢٠١١/٦/١٥ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/٥ = ٢٠١١/١٠/٢٧

اتصافه بصفات صوتيّة مختلفة، جعلته، لا يثبت على صورة واحدة وعرّضته لصنوف التغييرات؛ من إبدال وحذف، وزيادة وتليين في اللغة العربيّة القديمة، و لم يكن شأن هذا الحرف في اللهجات العربيّة المعاصرة بأقلّ من شأنه في اللغة العربيّة القديمة، لأنّها لم تكن إلّا امتداداً لها، لذا خضعت لتلك الظواهر، كما أنّها تعرّضت لظواهر أخرى، مثل: النحت، وتغيير الحركات، التعويض، والقصر، والإشباع، والتضمين. تعتبر هذه الظواهر من وسائل العامّية لتحوير الفصحى، استعانت بها اللهجات، بهدف السهولة في النطق والسرعة في التعبير.[٣] بناء على هذين الهدفين، قد أخذت الهمزة موقعيّة جديدة في العامّية الخوزيّة، كاجتلابها في مواطن عديدة لم تعهدها الفصحى، فهذه التغييرات وغيرها صعّبت الأمر على المخاطبين، خاصّةً في اللهجة المكتوبة. ويزداد الأمر تعقّداً عندما تكون الهمزة في النصوص المكتوبة للهجة، في كلمات تعرّضت لظاهرة النحت أو في كلمات متراصّة، يصعب فصلها عن بعضها البعض، أو أنّها حرف أو مقطع (syllable) من كلمة ما ملاصقة للكلمة المجاورة، بينما توهم القارئ أنّه يقرأ كلاماً، ليس له معنى وأحياناً تجعله يتلقّى مفهوماً غير الذي تحتويه العبارات.

إنّ المقالة تستهدف إلى أن يشرف القارئ على مواطن الهمزة وما تحدثه من صعوبات في فهم اللهجة الخوزيّة المكتوبة ليتمكّن من قراءة نصوصها. لذا حاولت أن ترصد كافّة التغييرات الطارئة على الهمزة، مستعينةً بشواهد شعريّة من الموروث الشعبي لرثاء أهل البيت. دُرست تلك التغييرات في محورين وهما: الأوّل؛ محور التخلّص من الهمزة الذي يضمّ الحذف والإبدال، واستخلاف الكلمات المهموزة والاستعاضة عنها بكلمات أخرى، ترادفها معنىً، والثاني؛ محور اجتلاب الهمزة الزائدة في بداية الكلمات.

بما أنّ اللهجة الخوزيّة، والعراقيّة و البحرينيّة هى الحاضنة الحقيقيّة لشعر رثاء أهل البيت، فقد تمّ جمع مادّة البحث من الدواوين المنشورة لتلك اللهجات، غير أنّه اختير ديوان الجمرات الودّية في المودّة الجمريّة لعطيّة بن علي الجمري[٤] نموذجاً. اختيرت كافّة الشواهد من ذلك الديوان، إلّا الشواهد التي خلا منها هذا الديوان، فإنّها اختيرت من ديوان النصاريات الكبرى لمحمد بن نصار.

---

[١] - محمد بن الحسن ابن دريد، *جمهرة اللغة*، ٥٠/١.

[٢] - خليل بن أحمد الفراهيدي، ٥٧/١.

[٣] - صبحي مارديني، *اللهجات العامّية والفصحى*، ٦١٧ - ٦٢٠.

[٤] -إنّه ولد عام ١٣١٧ هـــ.ش في قرية جمرة في البحرين. ارتحل عام ١٣٢٧ هـــ.ش مع والده إلى مدينة خرمشهر الإيرانيّة وعاش فيها عشر سنين ثمّ انتقل إلى البحرين مرّة ثانية إلى أن وافته المنيّة عام ١٣٥٦هـــ.ش.

قبل أن ندخل في بحث الهمزة، يجدر بنا أن نلمّ إلماماً عابراً بمعنى المقطع وتعريفه وتعداد المقاطع العربيّة لما فيه من صلة بهذا البحث.

تعريف المقطع(syllable)

إنّ المقطع الصوتيّ يعتبر من مكونات الكلمة ويحتوي على «وحدتين صوتيتين (Phonetic unit) فأكثر إحداهما حركة، فلا وجود لمقطع من صوت واحد، أو مقطع خال من الحركة»،[١] وقد يكون المقطع كلمة، مثل: « قف»، أو جزءاً من كلمة تتكون من مقطعين أو أكثر، مثل: «إجلس».[٢] فإنّه اصطلاحاً يطلق على «الجزء الذي يدخل في بنية الكلمة يبدأ بصامت وتتبعه حركة قصيرة (short vowel) أو طويلة(long vowel)، وربما انتهى بصامت ساكن (consonant)»[٣]. حسب هذا التعريف إنّ المقاطع الصوتيّة نوعان: متحرّك(open) وساكن (closed). المقطع المتحرّك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل. أمّا المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن.[٤] ويتكوّن من المقطع الصوتيّ أنواع المقاطع الخمسة الشائعة وهي:[٥]

١. المقطع القصير المفتوح وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة، ويرمز إليه بـ(ص ح)أو(C V)، مثل: «جِ» في جدار.
٢. المقطع المتوسط المفتوح وهو مكوّن من صوت صامت وحركة طويلة يرمز إليه بـ(ص ح ح) أو(C V V)، مثل: «ما».
٣. المقطع المتوسط المغلق وهو مكوّن من صوت صامت، وحركة قصيرة وصوت صامت، ويرمز إليه بـ(ص ح ص) أو(C V C)،مثل: «منْ»
٤. المقطع الطويل وهو مكوّن من صوت صامت، وحركة طويلة وصوت صامت، ويرمز إليه بـ(ص ح ح ص) أو(C VV C)، مثل: «باب».
٥. المقطع الطويل المزدوج وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة وصوتين صامتين ويرمز إليه بـ(ص ح ص ص) أو(C V CC)، مثل: كلمة «بنْتْ».

[١] - كمال بشر، *دراسات في علم اللغة*، ص٥٠٩.
[٢] - محمد علي الخولي، معجم *علم الأصوات*، ص١٦٠.
[٣] - رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم *الصوتيات*، ص ١٩١ .
[٤] - إبراهيم أنيس، *الأصوات اللغويّة*، ص٨٧.
[٥] - كمال بشر، *دراسات في علم اللغة*،ص٥١٠./ رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم *الصوتيات*،١٩١./ أنيس، *الأصوات اللغويّة*، ص ٩٢.

الوصف الفوناتيكي لصوت الهمزة

تعدّ الهمزة من الصوامت، وهي أوّل أصوات الحلق عند الخليل، ولكنّها آخرها؛[١]. يرمز إليها بـ(؟) ولها صفات ستّة هي: الجهر والسكون والانفتاح والتسفل والشدّة والنبر.[٢] هناك اختلاف بين القدماء والمحدثين في هذه الصفات. إنّ القدماء يذهبون إلى أنّ الهمزة مجهورة،[٣] أمّا المحدثون انشقّوا إلى قسمين: قسم اعتقد أنّها مهموسة.[٤] والآخر اعتقد بأنّها صوت لا مهموس ولا مجهور[٥]. ويرى سمير ستيتيه[٦] أن من قال بأنّ الهمزة صوت مهموس بنى رأيه على انعدام ذبذبة الوترين الصوتيين حال النطق بالهمزة، في حين من ذهب إلى أنها ليست بالصوت المجهور ولا المهموس كان ذلك بالنظر إلى انعدام ذبذبة الوترين الصوتيين (ـــ مجهور) واعتبار وضع الوترين الصوتيين عند نطق هذا الصوت، وهو وضع مميز للهمزة عن الوضع الذي يكون عليه الوتران الصوتيان عند نطق سائر الأصوات المهموسة (ـــ مهموس) وهي صفة تشير إلى كون الوترين الصوتيين على وضع آخر غير الوضع الذي يكونان عليه عند الهمس.

التخلّص من الهمزة

مالت اللهجات العربيّة في العصور الإسلاميّة الأولى إلى تخفيف[٧] الهمزة والتخلّص من نطقها محقّقة،[٨] لما تحتاجه من جهد عضليّ. وإن يكن تسهيل الهمزة- أى تخفيفها- لهجة للقبائل الحجازيّة، مثل: هذيل.[٩] فإنّ الظاهرة انتشرت على مستوى اللهجات العربيّة وامتدّت إلى اللهجات المعاصرة لما فيها من اقتصاد لغويّ عُبّر عنه بقانون الجهد الأدنى، وهو« أن تُعبِّر بالقليل المتناهي عن الكثير غيرِ

---

[١]- ابن دريد، *جمهرة اللغة*، ٣/١.

[٢]- رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم *الصوتيات*، ص ١١٠.

[٣]- أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، *الكتاب*، ٤/ ٤٣٤.

[٤]- تمام حسان، *مناهج البحث في اللغة العربيّة*،ص ٩٧.

[٥]- إبراهيم أنيس، *الأصوات اللغويّة*، ٩١.

[٦]- سمير شريف ستيتيه،ميكانيكية النطق والأصوات المهموسةوالمجهورة في العربية،ص٥٢٤.

[٧]- وهو تغيير يدخل على الهمزة فيسهّلها في النطق، ويتسامح المتكلّم بها من غير تحقيق ولا نبر.(ابن منظور، *لسان العرب*،٢/٢٢٩).

[٨]- التحقيق اصطلاحاً ضد التسهيل، وهو الإتيان بالهمزة أو بالهمزات- خارجات من مخرجها مندفعة عن المخرج، كاملة في الصفة واضحة في النبر (مرشد القارئ٢٨٢)

[٩]-نفس المصدر،١/١٥، إبراهيم أنيس، *في اللهجات العربيّة*، ص ٦٩.

المتناهي». [1] والذي ساعد على هذا الشيوع، هو تناسبها مع قانون السهولة واليسر؛ لأنّها تعدّ من الصوامت، ونطق الصوامت أثقل من الصوائت. فحاولت اللهجات التخلّص منها بطرق متعددة، منها: الحذف، والإبدال والاستعاضة.

حذف الهمزة:

يكثر حذف الصامت الوقفي الحنجري (glottal stop)؛ أى الهمزة، في بداية الكلمة، وذلك في المواطن التالية:

أ. يقوم أهل اللهجة بحذف الهمزة، إذا تلاها حرف من الحروف الحلقيّة. قد كثر هذا الحذف في الصفات الدالّة على اللون والعيب والتي جاءت على وزن أفعل، [2] غير أنّه قد شاركت كلمات كثيرة تلك الصفات في هذه الظاهرة، حيث قام أهل اللهجة بحذف الهمزة الابتدائيّة وتحريك الصوتين اللذين يأتيان بعدها بالفتح، مثل: «عرج» في «أعرج»، و«خوّان» في «إخوان»، و«عمام» في «أعمام»، و«خوات» في«أخوات»، «خوال» في« أخوال».

وهناك من نسب هذا الحذف إلى اجتماع الحروف الحلقيّة وتواليها بعضها بعد بعض فحسب، حيث قال: «يتمّ هذا الحذف، لأنّ الهمزة من الأصوات الحلقيّة، والأصوات التي جاءت بعدها أيضاً أصوات حلقيّة، وتوالي صوتين حلقييّن، أمر غير شائع في تراثنا». [3] فالقول يستند على قول إبن جنّي، حيث قال:«واعلم أنّ هذه الحروف كلّما تباعدت في التأليف كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما ولاسيّما حروف الحلق...» [4].

هذا وإنّ ابن جنّي في مكان آخر يستثني من ذلك ثلاثة مواطن، ورد فيها اجتماع الحروف الحلقيّة، منها اجتماع الهمزة الابتدائيّة ببعض الحروف الحلقيّة، حيث قال: «واعلم أنّ أقلّ الحروف تألفاً بلا فصل حروف الحلق....وحكمها ألا تتجاوز غير مفصولة إلّا في ثلاثة مواضع:

أحدها: أن يبدأ بالهمزة فيجاورها من بعدها واحد من ثلاثة أحرف حلقيّة، وهى: الهاء، والحاء والخاء، فالهاء، نحو: أهل، وأهر، وإهاب، والحاء، نحو: أحد، وإحنه، والخاء، نحو: أخذ، وأخر». [5]

---

[1] - تمام حسان، *مقالات في اللغة والأدب*، ١/٢٩٢.

[2] - عبد القادر عبد الجليل، *الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في لهجة الإقليم الشمالي*، ص ٢٥.

[3] -نفس المصدر، ص ٢٦.

[4] - أبو الفتح عثمان ابن جني، *سر صناعة الإعراب*، ١ /٧١.

[5] -نفس المصدر، ٢/٣٢٨.

إذن، مجرد توالي الحروف الحلقيّة في الكلمة الواحدة لا يسبّب إسقاط الهمزة الأوليّة، كما أنّها لم تسقط في الكلمات التالية، نحو: «أحوال»، و«أهوال»، و«أعمال»:

هذا، وإنّ العامّية أسقطت الهمزة الابتدائيّة، في كلمات يلي حرف «الطاء» فيها الهمزة، وهو غير حلقيّ، نحو: «طرش» في «أطرش» و«طرم» في «أطرم» بمعني أطرش كذلك.

ومن الصفات ما قد حقّقت اللهجة همزتها الابتدائيّة وهي على وزن أفعل، نحو: «أعظم» والأعوجيّة، مثاله في الشعر الشعبيّ، حيث استخدم الشاعر كلمة الأعوجيّة من دون إسقاط الهمزة:

فُوگِ الرُّمِحْ راسَكْ و°تِقْرَا سُوَرْ وْايَاتْ وِالجَسَدْ بِالرَّمْضَا تِدُوسَه الأعْوَجِيَّه[١]

كما أنّه حقّق الهمزة في كلمة أعظم[٢]:

وَاعْظَـــمْ عليَّه صَرْخَةِ الحَوْرَا يَحـــيِـــدَرْ يـــــَابُوْيَ ضَيّعَتِ الأرَامِلْ وِالَمسَاكِينْ[٣]

فيجب أن يكون هناك دليل آخر بجانب اجتماع الحروف المتنافرة، يوجب إسقاط الهمزة الابتدائيّة، قد أشار إليه عبد القادر عبد الجليل، وعبدالعزيز مطر،[٤]كما أنّ الصويان تبسّط فيه، وهو إقحام الفتحة بعد الصوت الحلقيّ وتحريك الصوتين بالفتح، ويبدو أنّه الدليل الأنسب الذي يمكن الاعتماد عليه في هذه القضيّة، حيث قال:«إنّ العامّية تقحم فتحة بعد الصوت الحلقيّ فيتحرّك بعد أن كان ساكناً، وبذلك يتحوّل المقطع الأوّل من مقطع طويل مغلق في الفصحى إلى مقطعين قصيرين في

---

[١]- رأسك قد رفع فوق الرمح، وأنت تقرأ سوراً وآيات من القرآن الكريم وجسدك تدوسه الخيل بأرجلها.(بن علي الجمري، عطيّة، *الجمرات* الودّيّة،١٨٩)

[٢]-إنّ الهمزة في كلمة«أعظم» محقّقة نطقاً وخطّاً، في اللهجة الدارجة، مادامت الكلمة غير مسبوقة بواو العطف، و«الــ» التعريف أو بكلمة أخرى، فإن سبقها شئ من ذلك، فتسهّل وتحذف كما تحذف من الكلمات المقترنة بأل التعريف، سواء أكانت همزة قطع أم همزة وصل. أمّا سبب الاحتفاظ بها خطاً، في هذا البيت، لعلّه للمحافظة، ما أمكن، على الشكل الكتابي للكلمة مع مراعاة النطق العامّي بالقدر الذي لا يؤدّي إلى الالتباس. وعلى حدّ قول غسّان الحسن، لعّل الحلّ الأمثل هو كتابتهاوفقاً لذلك احتفظ بالهمزة خطاً في كلمة «الأوجاع» ورجّح كتابتها على النحو التالي:«لاوجاعْ». (بنقل من الصويان، سعد عبد الله، *الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة*،118)

[٣]-أعظم مصيبة قاسيتها، صراخ زينب الحوراء، إذ كانت تصيح، يا حيدر، يا أبي،إنّني فقدت الأرامل والمساكين. (نفس المصدر، ٧٤)

[٤]- عبدالقادر عبد الجليل، *الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في لهجة الإقليم الشمالي*،ص ٢٦، مطر، عبد العزيز، *لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر*، ٧٩.

العامّية، الأوّل يبدأ بالهمزة والثاني يبدأ بصوت حلقيّ، ثمّ يُحذف المقطع الأوّل الذي يبدأ بالهمزة، مثل: «خضر» في «أخضر»؛[١] لأنّ حسب قوله:«إذا استُهلّ اللفظ بمقطع قصير مبدوء بهمزة فإنّ المقطع غالباً ما يُحذف، لاسيّما إذا كان المقطع اللاحق مفتوحاً، مثل: «راده» في «إرادة»».[٢]فإذا كان الأمر غير ذلك لا تسقط الهمزة، كما تمّ تحقيقها في كلمة «إهدوم»، وهى تحريف لكلمة «أهدام» جمع «هدم» بمعنى الثوب، مع أنّ الكلمة توالى فيها حرفان حلقيّان، لكنّه بسبب تغيير حركة الدّال إلى ضمّة وتبديل المقطع الثاني إلى مقطع طويل لم تسقط الهمزة:

عَسَى عِيْنِي العِمَا وَلاشُوْفْ   هِـــجِّي مْفَصَّلَـــهْ اهْـــدُومَكْ[٣]

حسب هذا القول فإنّ التخلْص من الهمزة الأوليّة لا يتعلّق بالصفات الدالّة على الألوان، كما أنّه لا يقتصر على الكلمات التي تأتي فيها الحروف الحلقيّة بعد الهمزة الأوّليّة فحسب بل إنّه ناتج عن عمليّة إقحام الفتحة التي تقوم فيها العامّية بعد الحروف الحلقيّة. وقيل في تفسير هذه الظاهرة: إنّ فتحة الهمزة نقلت إلى الحاء قبل حذف الهمزة.[٤] ومن أمثلة إسقاط الهمزة الابتدائيّة التي سقطت بسبب مجيئها بعد حروف الحلق ونقل حركة الهمزة إلى الحرف الثاني، قول الشاعر«عمام» في «أعمام»:

وِين الّـــذي يوصَل بـــنِي هـــاشم عـــمامي   يِخْبْرْهُمُ بْفعل العِدا[٥] وِالدهر بِيْنه[٦]

كما أنّه استخدم «خواتك» بدلاً من «أخواتك» للسبب المذكور آنفاً:

وَدِّعْ خَوَاتَـــكْ وِالحَرِيـــمْ وْبِالعَجَلْ رُوحْ   يِسْكِّيكْ أِبـــُوكْ الُمرْتَضَى يامُهْجَـــةِ الرُّوحْ [٧]

ب- إذا تبع الهمزة الأصليّة مقطعان قصيران مفتوحان[٨] وذلك في كلمات، مثل: أخذ وأكل، تصبح «خِذه» و«كله» أمّا مثاله في الشعر الشعبي فقول الشاعر«خذت» في «أخذت» حيث قال:

---

[١]- سعدعبدالله الصويان،*الشعر النبطي وجذوره الفصيحة:دراسةتاريخّية لغويّة مقارنة*،ص ١٣٨.

[٢]-نفس المصدر.

[٣]- يا ليت عيوني أصابها العمى، كي لا أرى ملابسك ممزّقة كلّ التمزيق. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*،ص٤٢٩)

[٤]- منصور عبد المحسن، وسميّة، «*منصور نقل الحركة في الصحيح*»، ص٢٠.

[٥]- تنطق كلمة «العدا» al-ʿida كما تنطق كلمة«بينا» bīna .

[٦]-من الذي يذهب إلى أعمامي و يخبرهم بما فعله الأعداء والدهر فينا.(المصدر السابق، ٢٨٤).

[٧]- ودّع أخواتك والنساء بسرعة، واذهب إلى أبيك لكى يسقيك شربة من الماء (نفس المصدر، ١٦٩).

[٨]- سعد عبد الله الصويان، *الشعر النبطي وجذوره الفصيحة:دراسة تاريخّية لغويّة مقارنة*،١٣٨.

مِنَّه خِذَتَّه وْجَابتَه بِالحالْ لِمَّه بالْمَهَدْ خَلّتَّه غَسيلِ بْفِيضْ دَمَّه[١]

ج- إذا سبقت الهمزة الابتدائيّة حروف الجر،مثل:«لِبن»في«لإبن» في البيت التالي:

يا گَلْبي لِبِنْ مُسْلِمْ تِفَطَّرْ شَبَابُ إوْ[٢] مِثِلْ رُوحِ الطَّيرْ فَرْفَرْ[٣]

كذلك استخدام الشاعر «برض» بدلاً من «بأرض» في قوله:

أوصّيــچْ يازينبُ ْونَفْــذي هَالوِصِيَّــه كِفْلِي يَتَــامَى حْسِــيْنْ بَــرْضِ الغَاضِرِيَّه[٤]

د- إذا كان الصّائت الطـّويل آخر الكلمة وهمزة الوصل في بداية الكلمة الموالية، فعند وصل الكلام تسقط الهمزة ويـُقصّر الصّائت ليُتمكـّن من النـّطق بالسّاكن[٥] بعده مشكّلاً معه مقطعاً من النّوع المتوسّط المغلق، صامته الأوّل نهاية الكلمة الأولى ونهايته بداية الكلمة الموالية، ومثاله في الفصيح: لم تضربي ابْنَك، لم يضربوا الآن.أمّا في اللهجة المدروسة فتحقّق في المواطن التالية:

١- بعد اسم الإشارة «ها»: يعدّ لفظ «ها» من أسماء الإشارة في العامّية، فإذا جاءت الكلمة المهموزة بعد هذا اللفظ، تسقط الهمزة الابتدائيّة، كما جاء الشاعر بتركيب«هَلَوْلادْ» بدلاً من«ها الأولاد»:

---

[١] -أخذته (الطفل) منه (الإمام الحسين) وفي نفس الوقت جاءت به إلى أمّه ووضعته في المهد وهو غارق بدمه.(المصدر السابق،١٧٣)

[٢] -إنّ اللهجة أدخلت الهمزة على واو العطف الساكنة وحققتها في النصوص المكتوبة في المواطن التالية: أوّلاً؛ عندعطف الأسماء غير المبدوءة بالهمزة وخالية من أل التعريف، نحو: اشتريت قلَمْ او طاولة. ثانياً عند عطف الأفعال الماضية غير المبدوءة بهمزة وخالية من أل التعريف، مثل: رسم او كَتَبْ. ثالثاً في مضارع جميع الأفعال المضارعة، نحو: يكتبْ او يقرأ، إلّا إنّه لا اعتبار لتحقيقها خطّياً؛ لأنّها مجرّد ضرورة عضليّة في حالة ابتداء بالساكن اضطرت اللهجة إلى خلقها وفي هذا البيت يمكن الاستعاضة عنها بوضع الكسرة على الحرف الأخير من الكلمة،نحو: رِسَمِ وْكِتَبْ.

[٣] - لهفي على ابن مسلم، إنّ قلبي أخذ يتشعّب لحاله؛ لأنّ روحه فارقت جسمه، وهو شاب، فراق روح الطير عند ذبحه.(المصدر السابق،١٩٢). إنّ الفرفرة في العاميّ الفصحيح بمعنى الخفّة في الحركة والتمزّق، إمّا اللفظ في العامّية فيطلق على حالة من الطير عند ذبحه، إذ يبدأ بتحريك جناحيه بسرعة ويتمرّغ في التراب، حتّى تنتزع روحه(النحاس،هشام، معجم *فصاح العامّية*، ٤٦٩).

[٤] -أوصيك يا زينب، ونفّذي هذه الوصيّة، تكفّلي بيتامى الحسين في كربلاء.(بن علي الجمري، عطيّة، *الجمرات الودّية*، ٧٠)

[٥] - ابن يعيش، شرح *المفصل*، ١٢٣/٩.

قَصْدِي أَشَتِّتْ هَلَوْلَادْ اِيْمِينْ وِاشْمَالْ اَفْنِي هَلِي وَاخَلِّي بْگَلْبِيْ تِشْعَلِ النَّارْ[١]

٢- إذا كانت الكلمة المهموزة مسبوقة بحرفى «ما» و«لا» النافيتين، مثال «ما» النافية قول الشاعر«محّد» بدلاً من «ما أحد» أى ليس أحد:

بَاچِرْ تِظِلَّ ابْهَلْفَيَافِي وْمَحَّدْ اِلْهَا بِالِيسِرْ للشامات تِتْوَدَّى هَدِيَّه[٢]

ومثال «لا» النافية قول الشاعر «لا گدر»[٣] في «لا أقدر»أى لا استطيع:

يَخُويَه انْكِسرْ ظَهْري وْلَاگْدِرْ أگُومْ صِرتْ مَرْكَزْ يَخُويَهْ الْكِلِّ الِهْمُومْ[٤]

٣- إذا كانت الكلمة المهموزة مسبوقة بحرف النداء «يا»، فتحذف عندئذٍ الهمزة الابتدائيّة وألف «يا» النداء، ثمّ تدمج الياء في الكلمة التي تليها، إنّ هذا الحذف عند دخول ياء النداء على كلمة «أب» موجود في الفصحى على غير قياس[٥]. مما جاء من هذا القبيل في اللهجة: «يمّه» في يا أمّي، و«يبو براهيم» في يا أبا إبراهيم، كما حذفت الهمزة في تركيبي، «يبو السجاد» و«يحسين»[٦] في:

وِانْتَ يَبُو السَّجّادْ مُفْرَدْ بِيْنْ عِدْوانْ خُوتَكْ فِنَوا واِسْتَوْحِدُوكْ الْگُومْ يَحْسِينْ[٧]

---

[١]- كلّ ما أنويه أن أشتّت هؤلاء الأطفال يميناً وشمالاً، وأودع أهلي إلى الهلاك وأترك قلبي أن يشتعل ناراً.(المصدر السابق*ة*، ٦٦)

[٢]-غداً تصبح وحيدةً في هذه الصحاري، لا تجد من يساعدها، ويؤسرونها ثمّ تبعث هديّة إلى الشام. (نفس المصدر، ١٥١)

[٣]-يسقط ألف«لا» النافية نطقاً عند دخولها على الكلمات المهموزة، كما سقطت الهمزة وعندئذٍ تتصل لامها بالكلمة التالية لفظيّاً، وإن أثبتت في النصوص المكتوبة للهجة خطّياً، فتنطق كلمات مثل: «لاگْدَرْ»، و«بلا خمار»، و«بلامعين»، و«بلا زنود» على النحو التالي«لَگْدَرْ»، و«بِلَخْمار»، «بلَمعينْ» و «بلَزْنودْ»

[٤]-يا أخي، إنّ ظهري انكسر، ولا استطيع القيام، وأصبحت مركزاً للهموم يا أخي.(ابن نصار، محمد، *النصاريات الكبرى*، ١٨)

[٥]- أدما طربية، *معجم الهمزة*، ١٦٩.

[٦]- إنّ الهمزة في التركيب الأوّل أصل في الفصحى، لكنّها في التركيب الثاني، قد اجتلبت عند التحوير في العامّية؛ أيْ إنّ الأصل فيهما يا أبو السجاد ويا إحسين.

[٧]-وأنت يا أبا السجاد أصبحت وحيداً بين الأعداء، وإخوتك كلّهم ماتوا واستوحدك القوم، يا حسين،(عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ١٨٠).

هـــ- اذا تقدّم المهموز حرف مفتوح لا ينفصل خطاً عما يدخله تسقط الهمزة لفظاً لا خطاً ويتّصل الحرف بفاء الفعل الساكنة[١]:

١- إذا كانت الكلمة فعلاً مهموزاً وقع بعد اللام التي تكون بمعنى التسويف،[٢]مثل: «لغسلنّك» و«لحفر» في «لأغسلنك» «لأحفر» على الترتيب في قوله:

لَغَسْلَنَّكْ يَخُويَه اِبْفِيضْ دَمَّكْ إوْكَبْرَكْ بِالْگَلُبْ يَا خُويَه لَحْفُر[٣]

٢- أو فعلا مهموزاً جاء بعد اللام الواقعة في جواب القسم، مثل: «لفني» في «لأفني» في:

وَاللّهْ يَزهَرَا چَانْ شِلْتِ السِّيفْ زَعْلَانْ لَفْنِي الأُمَّه اِلْخَاطْرِچْ وَاهزِّ لَكْوَانْ[٤]

و-أن يكون الاسم مهموزاً ومقترناً بـ«ال»التعريف وواقعاً بعد حرف ساكن غير مدّي؛ بما أنّ اللهجة تسكّن الحرف الأخير للكلمات، فعند اتصال الكلمة المهموزة المقترنة بـ«ال»، بالكلمات السابقة، تخفّف الهمزة بإلقاء حركتها على الساكن قبلها، ثمّ تحذف،[٥]نحو: قوله «رج لكوان»بدلاً من «رَجَّ الأكوان»:

صَوَّلْ أبُـــوسِكْنَه وَحِيدْ وْرَجِّ لَكْوانْ والْخِيلْ وَاَهْلِ الْخِيلْ فَـــرّتْ مْنِ الْمِيدَانْ[٦]

ومثال حذفها من الأسم المهموز الواقع مضافاً إليه، نحو«خوّاضِ لَهوال»في «خوّاض الأهوال»:

وْخَلِّيتْ زِينَبْ تِدْخِلِ الْكُوفَـــه اِبْهَالْحَالْ وِاهْيَ الْوِدِيعَه مِنْ عَلِيٌّ خَوّاضِ لَهْوَالْ[٧]

ز- تحذف الهمزة الابتدائيّة إذا وقعت الكلمة المهموزة بعد واو العطف، وذلك في ثلاثة مواطن:

١- أن يقع بعد الواو اسم مبدوء بالهمزة مقترن بـ«ال» التعريف، عندئذٍ يكسر الواو وتحذف همزة «ال» التعريف، كما تحذف الهمزة الموجودة في الاسم، وتحرّك لام التعريف حسب حركة الهمزة

---

[١]- أدما طريبة، معجم *الهمزة*،١١.

[٢]- تعتبرهذه اللام من السوابق التي تدخل على الأفعال في العامّية،فتزوّدها بمعنى التسويف وهي مفتوحة.

[٣]-يا أخي سوف أغسّلك بدمك الجاري وسوف أحفر قبرك في قلبي.(محمد ابن نصار، *النصاريات الكبرى*، ٣٣)

[٤]-يا زهراء، واللهِ، إن جرّدت السيف غاضباً، لأفنيت الأمّة لأجلك وهززت العوالم.(عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*،٥٧)

[٥]- ابن يعيش، شرح *المفصل*، ٩/١١٥.

[٦]حمل أبو سكينة وحده، وجعل العوالم تهتزّ وفرّت الخيل ومن ركبها من الميدان، خوفاً من حملته.(المصدر السابق، ١٨٢)

[٧]- تركت زينب تدخل الكوفة في هذه الحالة، وهى أمانة أودعها عليٌّ خائض الأهوال إليك.(نفس المصدر، ٢٢٢)

المحذوفة فإن كانت حركتها فتحة، فتحرّك لام التعريف بالفتح، مثل: «الأسباب» عند العطف تصبح «وِلَسباب»، لكن إذا كانت حركة الهمزة المحذوفة كسرة، فتحرّك لام التعريف بالكسرة، مثل: «والإخوان» تصبح«ولِخْوان»

وِانْ صِدَگْ ظَنّي هَالْبِچَا كِلَّه عَلَى حْسين ‌ ‌ ‌ ‌ گَالَوْا البِچَا عْلَى حسينْ وَاوْلَادَه وِلِخْوٰانْ[١]

٢- عند عطف الأسماء المبدوءة بالهمزة والخالية من «ال» التعريف، مثل: «وحمد»، «ونتم»، بدلاً من «وأحمد» «وأنتم». ومما جاء في اللهجة المكتوبة قوله: «وولاده» «وخوته» بدلاً من «وأولاده» و«وإخوته»:

وِوْلٰادَه وِخْوتَه إوْوِلَدَةِ الْعَمّ ‌ ‌ ‌ ‌ وْغِيرْ أَوْلٰادْ عَبْداللهْ بِنْ جَعْفَرْ[٢]

٣- إذا وقع بعد واو العطف فعل ماضي مبدوء بالهمزة، مثل: «وخذ» و«وكل» في «وأخذ» و«وأكل»:

وْمِنْ شٰافْ جِيشِ اهْلِ الْغَدِرْ دٰارْ اِعْتِقٰادَه ‌ ‌ ‌ ‌ وْدَارْ وخِذَا وْلِيْـــدَه وْزَارَتَّه السَّعٰادَه[٣]

وأخيراً في الحالات التي لاتحذف فيها الهمزة الابتدائية، تعامل معاملة همزة الوصل؛ أى تبقى في بدء الكلام وتحذف في حالة الوصل.

حذف الهمزة الابتدائيّة من الكلمات في جميع المواطن التي مرّت علينا، وإلصاق الحروف المتكوّنة من مقطع قصير مفتوح، نحو«بِ» و«لَ»، وكذلك الحروف المتكوّنة من مقطع متوسط مفتوح، مثل: «يا» النداء، و«هاء»الإشارة، و«ما» و«لا» النافيتين، بتلك الكلمات قد يؤدّي إلى خلط الحدود بين الكلمات وبالتالي إلى عدم الاهتداء إلى المعنى الصحيح، مثل الذي حصل لكلمة «هَلَوْلٰادْ»، و«لَفْني»، و«مَحَّدْ»، و«اِبْهَلْفَيٰافِي»، و«هَالْبِچا»، و«ولِخْوٰانْ»، و«لَهْوالْ» في الصفحات السادسة، والسابعة، الثامنة في هذه الدراسة. هذه الظاهرة توهم المخاطب، حتّى أنّه يتصوّر أنّ هذه الكلمات وحدة واحدة، خاصّةً تلك الكلمات التي لا يفصلها فاصل. فكلّ ذلك يحدث بسبب الحذف، والنحت والدمج الذي حصل لهذه الكلمات.

كما أنّها تحذف من أواخر الكلمات،[١] وذلك فيما كانت الهمزة فيه متطرّفة بعد الف ممدودة، فيكون الحذف بتقصير الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة. بعد هذا الحذف يبقى صوت الحركة السابقة

---

[١]-إن صدق ظنّي أنّ هذا البكاء كلّه على الحسين وأولاده وإخوته. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ٢٥٠)

[٢]-أولاده، وإخوته وأولاد وأولاد عمّه، فضلاً عن أولاد عبدالله بن جعفر.(نفس المصدر)

[٣]-لمّا رأى جيش أهل الخيانة، غيّر عقيدته، وأخذ بيد ابنه إلى ميدان الحرب حتّى نال السعادة.(نفس المصدر، ١٣٥)

لها ويلفظ على هيئة الفتحة، أمّا رسمه الخطّي فقد ورد بصورتين في اللهجة المكتوبة وهما: بحذف الهمزة والاكتفاء بالألف المقصورة، مثل: «سما» في «سماء»، أو بحذف الهمزة و إضافة هاء السكت إلى آخر الكلمة نحو: «سمه» في «سماء». كذلك يكون الأمر فيما كانت الهمزة الأخيرة فيه همزة أصليّة، نحو: «قِرَه، أو قِرَا» في«قرأ». وهذا يعدّ من الإزدواجيّة في الشكل الكتابي للهمزة التي توهم القارئ. من جملة ما ورد بصورتين في اللهجة المكتوبة قوله «زهره» في كلمة« زهراء»، حيث حذف الهمزة من آخرها وأضاف هاء السكت إلى الكلمة بعد حذف الهمزة:

هَلَّتْ ادْمُوعَه وْلِصَگْ فُوگِ الگَبُرْ صَدْرَه   يِبْچِي وْيِنَادي في أمانَ اللهْ يَزَهْرَه[٢]

كما إنّه حذف الهمزة وقصَّر الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة وقال «زهرا» بدلاً من « زهراء» مستكفياً بالألف خطّياً:

عزّم يسافر مُهْجَةِ الزَّهرا الزچيّه   وقدّم وصيّة مُوتْ لِبْنِ الحنفيَّه[٣]

أمّا حذف الهمزة وسطاً نادر، إذ أنّه من الشائع أن تبدل ياء أو واواً أو ألفاً بحسب حركتها أو حركة الحرف الذي يليها كما سيأتي.

الإبدال

ظاهرة صوتيّة، «تكون باقامة حرف مكان حرف آخر غيره، لدفع الثقل، إمّا لضرورة، وإمّا صنعة، وإمّا استحساناً»[٤]. الإبدال على نوعين:قياسيّ وسماعي. فالقياسي هو الذي يخضع لقواعد الصرف، نحو: إبدال التاء طاء في باب افتعل، في نحو اصطبر. أمّا السماعي: فهو «ما يحصل في الأصوات المتقاربة في المخارج، وإنّ الغاية منه تقريب الأصوات بعضها من بعض»[٥]مثل: أنواع الإبدال الذي حدث لحرف الهمزة في الفصحى وتبعاً لذلك في اللهجات العامّية. أمّا ما حدث لهذا الحرف من إبدال في اللهجة الخوزيّة المكتوبة، هو إبداله إلى الواو، والياء، والألف والهاء.

إبدال الهمزة واواً:

---

[١]- محمد خضر عريف،«بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتيّة بين العربيّة الفصحى واللغة الحجازيّة» *مجلة جامعة أمّ القرى*،٨٥.

[٢]-جرت دموعه وألصق صدره بالقبر، يبكي وينادي،يازهراء،في امان الله.(المصدر السابق،٩٧)

[٣]-مهجة الزهراء الزكيّة عزم على الرحيل،وكتب وصيّةلأخيه ابن الحنفيّة.(نفس المصدر،١٠٢)

[٤]-ابن يعيش، شرح *المفصل*، ١٠/٧.

[٥]-العبيدي، رشيد عبد الرحمن، معجم *الصوتيات*، ١٤.

إنّ إبدال الهمزة واواً عام في كلّ اللهجات العربيّة تقريباً، من ضمنها لهجة خوزستان. وهى ظاهرة تمتدّ جذورها في اللغة العربيّة، إلاّ أنّ هذا الإبدال في اللغة العربيّة، إبدال الواو إلى الهمزة. فإنّهم أجازوا هذا الإبدال لوجود الضمّة اللازمة على الواو،[1] من الأمثلة الواردة في هذا المجال قوله تعالى: «وإذا الرسل أقّتت» في «وقّتت»، وقولهم «أجوه»، و«ألد»، و«إساده» في «وجوه»، و«ولد» و«وسادة». ومن إبدال الهمزة واواً في العربيّة، مثل: «واخيته» في «آخيته»، و«واسيته» في «آسيته» و«واكلته» في «آكلته». أمّا وفي لهجة خوزستان كلمات عديدة تندرج تحت هذه الظاهرة اللغويّة، مثل: «ونّ» في «أنّ» و«ودّي» في «أدّي»، و«ورث» في «إرث» و«وزّ» في «أزّ».

مواطن إبدال الهمزة:

الف-في ما كانت الهمزة أوّله: تبدل الهمزة واواً إذا وقعت أوّلاً.

إنّ وقع الصوت في أوّل الكلمة يجعله عرضة للانحراف، لذلك تعرّض هذا الصوت في بعض المفردات العربيّة المفتتحة بالهمزة للانزياح، حيث تحوّلت في بعض لهجاتها إلى «فاء» أو«واو»على سبيل المثال: «أذن» تحولّت في عامّية المصريّين إلى «ودن»، و«أين» تحولّت إلى «فين» أو وين.[2] هذا الإبدال عام في كافّة لهجات اللغة العربيّة المعاصرة؛ لأنّها ظاهرة تميل إلى التسهيل في نطق الهمزة، حيث قيل فيها: «أنّ السبب الصوتي لهذا الضرب من الإبدال، تخلّص الناطقين من نطق الهمزة، لصعوبته فيلجأون إلى إبداله بصائت انزلاقي (semi-vowel)[3] طلباً للسهولة[4] واليسر».[5]ومما يدلّ على كثرة استعمال هذه الظاهرة في هذه اللهجات قول صاحب كتاب «قاموس رد العاميّة إلى الفصحى»: «إنّ العامّة أطلقت وأبدلت، وإبدالهم الهمزة واواً أكثر من أن يحصى، بل يكاد يكون مطرداً في ما

---

[1] - سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، *الكتاب*، ٣٣١/٤.

[2] -مطر، عبد العزيز، *لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر*،٨٢.

[3] - «وهو صوت صائت، يتضمّن انزلاقاً مقصوداً، إذ تبدأ أعضاء النطق متّخذةً الوضع الخاص بصائت من الصوائت ثمّ تنتقل مباشرةً نحو الوضع الخاص بصائت آخر». (السعران،محمود، *علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي*، ١٨٥). فهذا التعريف ينطبق على صوتين وهما: الواو والياء؛ أمّا بالنسبة إلى الواو ويرمز إليه بـ«W»، تبدأ أعضاء النطق في اتخاذ الوضع المناسب لنطق نوع من الضمّة«u»، ثمّ تترك هذا الوضع بسرعة إلى وضع صائت آخر.(نفس المصدر،١٧٩-١٨٠)

[4] -سهولته منطوية في اتصافه بالانتقال السريع مع ضعف في قوّة النَفَس (= الزفير)، وبسبب هذه الصفة أدرج في الصوامت، حيث سمّوه بشبه صامت. (السعران، محمود، *علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي*، ١٨٠)

[5] - عبد القادر عبد الجليل، *الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في لهجة الإقليم الشمالي*، ٣١.

كانت الهمزة في أوّله.....»[١] ثمّ يذكر أمثلة عديدة لإبدال الهمزة واواً في اللهجة المصريّة،أغلبها وردت في اللهجتين الخوزيّة والعراقيّة، مثل: «وجّ النار» في «أجّها» أى أشعلها، و«وزّه» في «أزّه» إذ يقولون:«وزّه على إفلان» إذا أغراه وهيّجه عليه. أمّا مثال ما جاء من إبدال الهمزة واواً في اللهجة الخوزيّة المكتوبة قول الشاعر «وسفه» في «أسفاً» حيث أبدل الهمزة واواً:

وَسْفَه انْغِشَى اعْلِيهْ وْ بُقَى مُدَّه رِمِيَّه   وِ مْنِ الرُّعُبْ حَتَّى مْنِ ايدَه صٰارْمَه طَاح[٢]

كما أبدلها واواً في البيت التالي وجاء بلفظ «ونين» بدلاً من «أنين»:

وْكَلْهٰا يَعَمَّه لِيشْ ضَجَّة هَالنِّسٰاوِينْ   بَطَّلْ أبُو مْحَمَّدْ وِنِينَهْ وْفَتَّحْ العِين[٣]

ب-فيما كانت الهمزة وسطه أو آخره: لم تكتف اللهجة في قلب الهمزة واواً عند هذا الحدّ، بل أخذت تتبعها في جميع مواطنها، فأبدلتها واواً، سواء كانت الهمزة وسط اللّفظ أو آخره، فمثال ما جاء من قلب الهمزة واواً في وسط الكلمة، مثل: «تراوى» في «تراءى»، و«تراوالي» في «تراءى لي»،«السوّ» في السوء، و مما جاء في الشعر الشعبي قوله «مروّة» في «مروءة».

مَكْتُوبْ لٰا يُوصَــلْ وَلٰا طــٰارِشْ تُــوَدُّونْ   مٰاهِيْ مْرُوَّه يَهْلِ الِمْرُوَّه تِگِطْعُونْ[٤]

إبدال الهمزة ياءً:

وأبدل أهل اللهجة الهمزة ياءً في كلامهم، وظهرت هذه الظاهرة في الشعر على النحو التالي:

-إبدالها في كلمة «ماء»و «جاء» إلى «ياء»، كما جاء الشاعر بـ«ماى» بدلاً من «ماء» في:

إو تِگَلَّه إگلوبها مْنِ العَطشْ والحرّ   غِدَا مٰايْ الدَّمِعْ يِنْچٰالْ بِالصّٰاعْ[٥]

-إبدالها ياءً، إذا سبقها حرف الياء ثمّ إدغامها في الياء، مثل: «بريّ» في «بَرئ»، و«شيّ» في «شئ»، و«فيّ» في «فئ»، «خطيّة» في «خطيئة»، و«رِديّة» في «رديئة». وقد يقع في هذه الكلمات

[١]- محمد رضا، *قاموس رد العامي إلى الفصيح*، ٥٨١.

[٢]- أسفاً عليه، قد أغمي عليه وبقى لفترة من الزمن مطروحاً على الأرض، فخيّم الخوف على ميدان المعركة إلى حدُ سقط السيف من يده إثر ذلك الخوف. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*،١٨٧).

[٣]-كفّ أبو محمد عن البكاء، وفتح عينيه،وقال لها يا عمّة،لماذا تضجُّ هولاء النساء.(نفس المصدر، ٢٠٢)

[٤]- يا أهل المروءة ليس من المروءة أن تقطعوا مواصلتكم، لماذا لا تقومون بإرسال رسالة أو بعث خبر. (نفس المصدر، ١٠٨)

[٥]-من كثرة البكاء أصبح الدمع كثيراً حيث بلغ وزنه صاعاً، وشرعت قلوبها تتقلّى إثر حرارة الشمس والعطش.

اختزال صوتي؛[١] حيث يحذف أهل اللهجة إحدى اليائين. ومما ورد في الشعر قول ملا عطيّة، في إبدال الهمزة ياءً ثمّ إدغامها في الياء التي قبلها في قوله «رديّة» بدلاً من «رديئة»:

العَطَشْ مٰاخِذْني وِلِمْثَلَّثْ بْلُفّادْ   مَعْلُومْ تِتْجٰاسَرْ عَلَيَّه يَبُو ذاتْ الرِّدِيَّه[٢]

كما استخدم«خطيّة» بدلا من «خطيئة» عن طريق إجراء عمليّة الإبدال في الهمزة:

والْكِـــلْ ينٰادِي سْرُورْ گَلْبي زْيٰارَةِ حْسِينْ   وَآنَـــــا أطْلُبْ اِمْنَ اللهْ يْكَفُّرْ كِلْ خِطِـــيَّه[٣]

-ومن صنوف التطوّر والانحراف الذي يحدث للهمزه، تسهيل الهمزة الساكنة الواقعة في وسط الثلاثي، حيث يحاول أهل اللهجة أن يتحاشوها عن طريق إبدالها إلى أحد حروف اللين الذي يتناسب مع الحركة القصيرة التي تسبقها، فإذا كانت تلك الحركة القصيرة كسرةً، تبدّل الهمزة إلى ياء، مثل: «بير» في «بئر»:

أَسَّـــرْ سَبْعِيـــنْهَا وْسَـــبْعِينْ   وَسْـــــطِ الـــــبِـــيْرْ واراهـــــــا[٤]

إبدال الهمزة هاءً:

يبدل أهل اللهجة الهمزة هاءً أيضاً. وقدانحدرت هذه الظاهرة من التراث، حيث قيل فيها، أنّها ظاهرة لغويّة قديمة، لا ترتبط بقبيلة بعينها، توجد في كثير من اللهجات. أمّا ما روي من إبدال الهمزة هاءً في اللغة القديمة، فهو إبدال همزة «أرق» هاءً، حيث يقال في «أرقت»«هرقت»[٥]. و مما جاء من إبدال الهمزة إلى «الهاء» في اللهجة الشعر الشعبي، قول الشاعر «هجة[٦]» في «أجّة» في البيت التالي:

نِسَوَه ويَتامَى شْلونْ دَهْشَه وهجّةِ جنودْ   فَرَّنْ حَواسِرْ بِلِبْرُور إشمالْ ويمين[٧]

---

[١] - الاختزال الصوتي هو: حذف صوت من الكلمة لتسهيل نطقه الخولي.(محمد علي، معجم *علم الأصوات*، ١٤)

[٢] -غلب عليّ العطش والرمح في فؤادي، ومن الواضح أن تسمح لنفسك أن تتجاسر عليّ أيّها الخبيث.(عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ١٨٧)

[٣] -الجميع ينادون أنّ زيارة الحسين تدخل السرور في القلوب، وأنا أريد من الله، أن يمحو ذنوبي.(نفس المصدر، ١٢٧)

[٤] -أسّر سبع وسبعين نفراً ودفنهم وسط البئر. (نفس المصدر، ٣٩٤)

[٥] -ابن جني، أبو الفتح عثمان، *سر صناعة الاعراب*، ٢/ ١٠٩.

[٦] - إنّ الكلمة وردت في معاني عديدة منها: غور العيون، والفرار، والأجيج، والحفيف الناتج عن السير و المشي الشديد (ابراهيم مصطفى، *المعجم الوسيط*، ج١/٦)و على حد قول لسان العرب: «هجيج النار: أجيجها، مثل هراق و أراق(*لسان العرب* ج٢، ٣٨٦. انظر أيضاً: النحاس، هشام، معجم *فصاح العامّية*، ٦٢١)

[٧] - نساء ويتامى وحفيف زحف الجنود نحوهنَّ، فيا لها من دهشة! لذن بالفرار إلى الصحراء مكشوفات الرؤس شمالاً ويميناً. (المصدر السابق، ١٩٤)

قد يكون الإبدال عكس ذلك، مثل ما قام به الشاعر في هذا البيت، إذ قال في«هسّه (هسّا)»، «إسّا»، هذا لو أعتبرنا الكلمة منحوته من تركيب «هذه الساعة»[١]. وإن كانت مقتطعة من«الساعة»[٢] لم يحدث فيها هذا الإبدال:

يخويه إسّا عدوّيّ شمت بيّه وشوفنّك يبوفاضل إمطبّر[٣]

الاستعاضة:

تعد الاستعاضة من الطرق التي تميل إليها اللهجة للتخلص من الهمزة. تجلّت هذه الظاهرة في اللهجة المدروسة بصورتين:

أوّلاً: الاستعاضة بأفعال سالمة من جذور أخرى ترادفها في المعنى: يستعاض أهل اللهجة من الأفعال المهموزة التي تعدّ همزتها أصليّة، بأفعال أخرى، من الثلاثي المجرد، تخلو من الهمزة وتدلّ على نفس الدلالة، مثل: استخدام «نِشَدْ»، و«شاف»، و«لِفَه» و«تِرَسْ» بدلاً من «سَأَلَ»، و«رأىٰ»، و«أتىٰ أو جاء» و«مَلأ»، خاصّةً إذا كانت الهمزة تحتلّ موقع الحرف الوسط من الجذر[٤]. كما استعيض في أفعال الأمر بأفعال أخرى تؤدّي نفس المعنى فراراً من همزة فعل الأمر، مثل: «سَوِّ» و«طِگْ» بدلاً من«إصنع أو إفعل»و«إضرب».

ثانياً: الاستعاضة بالصيغ الأخرى من نفس الجذور: وذلك لمّا يكون الفعل في حروفه الأصليّة غير مهموز، إلّا أنّه دخلته الهمزة إثر دخوله إلى أبواب المزيد. فأهل اللهجة للتخلّص من الهمزة المجتلبة يميلون إلى استخدام صيغة أخرى تدلّ على نفس الدلالة.[٥] أو بالأحسن أن نقول أنّهم يشربون اللفظ معنى لفظ آخر، ما قد سمّى بالتضمين.[٦] كثرت هذه الظاهرة فى الفصحى،[٧] ولكن لشيوعها في نطاق واسع، أعتبرت ظاهرة انزياحيّة تقوم بها اللهجات المعاصرة لتحوير الفصحى، تخلّصاً من الهمزة

---

[١] - صبحي مارديني، «اللهجات العامّية والفصحى»، *مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق*، ٦١٨.

[٢] - رشيد عطيّة، معجم *عطيّة في العامي الدخيل*،١٣.

[٣] -يا أخي إنّ عدويّ الآن شمت بي، وأرى جسمك، يا أبا الفضل، مقطّعاً إرباً ارباً (محمد ابن نصار، *النصاريات الكبرى*،١٨).

[٤] -سعد عبد الله الصويان، *الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة*، ٣٧.

[٥] - مارديني، صبحي، «اللهجات العامّية والفصحى»، *مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق*، ٦١٩.

[٦] - جمال الدين ابن هشام الأنصاري، مغني *اللبيب عن كتب الأعاريب*،٦٨٥.

[٧] - حمادة شوقي، معجم *عجائب اللغة*،٦٦.

الابتدائيّة[١]. أمّا في اللهجة المدروسة، فيستعاض عن صيغة «أفعل» بصيغتى«فَعَلَ» و«فعّل»، مثل: «دار»، و«طاع»، و«نوّخ» «موّت» في«أدار»، و«أطاع»، و«أناخ»،«أمات» على الترتيب. و مما جاء في الشعر الشعبي قوله: «موّت» و«نوّخ» بدلاً من «أمات» و«أناخ» في البيتين التاليين:

شُوفَـــــةْ كَرِيــمَكْ مَوَّتِــتْــهَـــا   بِــدْمُــوعْ عِــيْــنِي غَسَّــلِــتْــهَا[٢]

وَامَّا الْمُصِيبَه لُو وِ كَفْ وافِد عَلَى البــــابْ   ونَوَّخْ ذَلُولَه وْصاحْ غِيثْ المُمُحْلَه وِينْ[٣]

هذا التحاشي من الهمزة لا يقتصر على الحذف والإبدال والاستعاضه، بل تجاوزت اللهجات تلك الظواهر إلى ظواهر أخرى، حيث قامت بالقلب المكاني للهمزة التي تحتلّ موقع الحرف الأوسط، لما فيها من ثقل، وأولتها المكان الأوّل، مثل: «اُفّادْ»في «فؤاد» و«أيّس» بدلاً من «يئس» في:

مِنْكُــمْ يَــزِينَبْ أَيَّــسِتْ لِلْخِــيَــمْ ماعُـــودْ   چْفُوفِي تراهي اتْگَطِّعَتْ واتْمَــزَّقْ الجُودْ[٤]

وأحياناً التحاشي للهمزة، أدّى إلى اختفاء بعض الصيغ للأفعال المهموزة في العامّية، مثل: إختفاء الفعل الماضي«زأر» بينما تحتفظ العامّية بالصيغة المضارعة للفعل المذكور، ومثل: اختفاء فعل«ثأر» والاكتفاء بالتركيب المعادل له وهو«أخذ بثاره»، و«دِرَكْ ثارَه» «طِلَبْ ثاره»، أو استخدام الفعل «ثارْ»الذي سهّلت همزته. كما أنّ كسر همزة الضمائر المنفصلة، اعتبر طريقاً من تلك الطرق التي لجأت اليها اللهجات خلاصاً من ثقل الهمزة، حيث قيل:«... أنّ اللغة هنا قد تخلّصت من همزة الضمير، فأصبح «إِنت»، وهذا يشبه كثيراً الف الوصل التي نقرؤها بالكسر في بداية الكلام».[٥]

اجتلاب الهمزة:

في الوقت الذي نرى فيه اللهجة تحاول أن تتخلص من الهمزة في موضعها، نراها تحاول أن تتمسك بها في غير موضعها، وذلك أنّ أهل اللهجة يميلون بإسكان حركة المقطع الأوّل من الكلمة

---

[١]- أنيس، إبراهيم، *في اللهجات العربيّة*،٢٠١، ضيف، شوقي، *تحريفات العامّية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات*،٤١-٤٢.

[٢]-رمت رؤية وجهك في قلبي فغسّلتها بدموع عيني الغزير.(عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ٥٢٤).

[٣]- إنّ المصيبة تجلّ، إذا جاء طارق عند الباب وأناخ مركبه ونادى: أين الكريم الذي يعطي في السنين المجدبة. (نفس المصدر، ١١١)

[٤]-يا زينب، قد خاب أملي في الرجوع إلى الخيام، اعلمي أنّ كفاى انقطعتا وتمزّقت القربة. (نفس المصدر، ١٥٨)

[٥]- علاء الدين مصطفى البلحوز، *ملامح التطور اللغوي في العربية، الضمير:*

.http://www.almehaj.net/makal.php?linkid=1024.15/9/2011

فيبقى حرف ساكن في بداية الكلمة، بما أنّ البدء بحرف مشكّل بالسكون لا تجيزه الفصحى[١] ولا اللهجة، فيعمدون إلى إعادة تشكيل البنى المقطعيّة للكلمة عن طريق اجتلاب همزة مكسورة، ليكون نهاية مقطع متوسط مغلق (ص ح ص).[٢] تسمّى هذه الهمزة المكسورة[٣] حركة الوصل المساعدة (anaptyctic) أوحركة الوصل البدئي (prosthetic)[٤]. لهذا الاجتلاب مثيل بشكل قياسيّ في الفصحى، وذلك في كلّ ما كان على وزن استفعال، وإفتعال، وإنفعال وفي أفعال هذه المصادر، وفي أداة التعريف.[٥] فجئ بها ليتوصّل بها إلى النطق بالساكن.[٦] وأنّ تمام حسان، بناء على ورودها وعدم ورودها على الكلمات التي تبدأ بالساكن، أسس مقطعه الأوّل المتكون من الحركة القصيرة والصامت (ح ص) والذي سمّاه بالمقطع التشكيلي،[٧] وبذلك رقّي عدد المقاطع العربيّة من خمسة مقاطع إلى ستة مقاطع. وذلك أنّه لّما نظر إلى همزة الوصل، وجد أنّ الكلمة المستهلّة بهمزة الوصل هى من الناحية التشكيليّة مبدوءة بمقطع مكوّن من حركة قصيرة وصوت صامت (ح ص)، وفي تبرير وجود هذا المقطع جاء بكلمة «استخراج » كمثال لما تدخل عليه همزة الوصل، ثمّ قال فيها: «إذا أردنا النطق بهذه الكلمة دون أن تسبقها كلمة أخرى، فسنضطر إلى التمهيد للنطق بها بخلق همزة ليست من بنيتها، وهى همزة الوصل وستوضع هذه الهمزة قبل الكسرة التي في البداية، ولكنّنا إذا قلنا مثلاً «امر استخراج»، فسوف لا نضطر إلى خلق هذه الهمزة، لأنّ الراء من كلمة «أمر» سدت مسدّها. ولكن الراء من كلمة أخرى والتشكيل لا يعتبر المقطع وحدة سمعيّة كما تفعل الأصوات؛ فاذا كان المقطع من الناحية الأصواتيّة هو مجموع الهمزة والكسرة والسين الساكنة في الحالة الأولى، ومجموع الراء والسين

---

[١]- أبو الفتح عثمان ابن جنّي، *سر صناعة الاعراب*، ١/ ١١٢.

[٢]-دردونه، مدحت،«دراسة صوتيّة للهجة بيت حانون»، *مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين*،١٥٢.
3/9/2011.http.//www.najah.edu/index.php?page2241

[٣]-هذه الهمزة، «ليست همزة حقيقيّة، ليس لها وجود في جذر الكلمة المنطوقة واشتقاقها، هي مجرد ضرورة عضليّة تسبق انطلاق الهواء من الرئتين لتحقيق الحركة». (الصويان، سعد عبد الله، *الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة*، ١٢٦)

[٤]- جونستون،ت.م، *دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربيّة*، ٩٢.

[٥]- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، *سر صناعة الاعراب*، ١/١٠٨.

[٦]-نفس المصدر، ١١٢. ايضاً ابن يعيش، شرح *المفصل*، ١٣٢/٩.

[٧]- المقطع التشكيلي، مقطع تجريدي مكون من حروف، امّا المقطع الأصواتي، مقطع أصواتي محسوس مسموع مكون من أصوات.(حسان، تمام، *مناهج البحث في اللغة العربيّة*)

الساكنة في الحالة الثانية، فإنّه يتكون من وجهة نظر التشكيليّة من الحركة والسين الساكنة فحسب. لأنّ الهمزة والراء طارئتان، وكلتاهما غريبة على الكلمة، وما كان غريباً على الكلمة لا يعدّ من مقاطعها من وجهة النظر التشكيليّة»[١].

على العموم أنّ همزة الوصل تضاف على جميع الكلمات غير المضافة إلى الضمير التي تبدأ بمقطع قصير مفتوح (ص ح) اسماً كانت أو فعلاً[٢].

فنظراً إلى حركة المقطع القصير أنّ دخولها على الأسماء يكون على النحو التالي:

-المقطع القصير المكوّن من صوت صحيح وضمّه، وهو يشمل صيغ «مُفعِّل، ومُفَعَّل، ومُفاعِل، وفُعُول»على سبيل المثال يقال: «امْشرِّد، وإمْجَرَّب، وإمْقاسي وإقلوب» في كلٍّ من «مُشَرِّد، ومُجَرَّب، ومُقاسي، وقُلُوب»، وأمّا مثال ذلك في الشعر الشعبي قول الشاعر«امْغَمِّضْ» و« اِقْلُوب» و«إمقاسي» بدلاً «مُغَمِّض»، و«قُلُوب» و«المُقاسي» في البيتين التاليين:

مِنْ شاٰفِتَه امْغَمِّضْ ايْعاٰلِجْ طَلْعَـــةِ الـــرُّوحْ وفِتَّتْ إكْلُوبِ الهاٰشمِيّات ابْونينَه[٣]

كَلْبي امقاسي مَصاٰيِبْ يَالْوِلي اتْفَتِّ الصَّخَرْ خَرَّتْ اتْوَدْعَه و المَنْحَرْ يَوِيْلي شَمّتَه[٤]

-تزاد هذه الهمزة في الأفعال، مثل: «إكل»، و«إخذ» و«إسأل» بدلاً من: «كُلْ»، و«خُذْ» و«سَلْ»، نحو: قول الشاعر «اِخْذي» في «خُذي»

كَلْهَا يَسكِنَه اخْذِي الطِّفِلْ كَلْبَه بْسَهَمْ مَفْرِي وْكومي الْرِضيعِجْ ياربابِ الحاٰلِتِه نِظْرِي[٥]

---

[١]- تمام حسان، *مناهج البحث في اللغة العربيّة*،١٣٢-١٣٣.

[٢]- دردونه، مدحت،«دراسة صوتيّة للهجة بيت حانون»،*مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين*، ١٥٢

3/9/2011.http.//www.najah.edu/index.php?page2241

[٣]-لّما رأته مغمّضاً عينيه يعالج سكرات الموت، حطّم قلوب الهاشميّات بأنينه. (بن علي الجمري، عطيّة، *الجمرات الودّية*، ٩٤).

[٤]- يا وليّ، إنّ قلبي عانى من مصائب تحطّم الصخر، الويل لي أنّها ألقت بنفسها عليه لتودّعه وأخذت تشمّه في منحره. (،نفس المصدر، ٣٣٠)

[٥]- قال لها يا سكينة، خذي الطفل، إنّ قلبه قد شقّ بالسهم، ويا رباب، امضي إلى طفلك وانظري إلى حالته. (نفس المصدر، ٣٢٧)

-المقطع القصير المكون من صوت صحيح وكسرة؛ قد تجلّى هذا المقطع بشكل ملحوظ في اللهجة في صيغة «فِعال»، نحو: «اِرْجاْلْ» في«رجال» و«اِسْباْعْ» في «سباع» و«اِحْيُودْ» في «حيود»؛جمع «الحِيدْ» بمعنى الأسد، في البيتين التاليين:

مَگْدَرْ عَلىٰ النَّهضَه يَعَمّه وْلا لِچْ ارْجاْلْ گَلْهَا يَعَمَّـــه ابْهَالفَضَا فِــرّي بِـــلَطْـــفاْلْ[١]

وِالْخِيلْ تِدْرِي تْرِيدْ فُسْحَه وْسِعَةْ مِيداْنْ واللّي مَعَكْ يَبْنِ البَتُولَهْ اِحْيُودْ وِاسْباْعْ[٢]

- المقطع المبدوء بصوت صحيح ومفتوح: وهو يتمثّل بالصفات التي تكون على وزن فعيل، إذ تصرّفت اللهجة فيها اللهجة فيها، بأن سكّنت هذا المقطع، واجتلبت همزة مكسورة فتشكّل مقطع متوسط مغلق من نوع (ص ح ص).

جاْنِبْ مِنِ المَجْلِسْ وْحَفَّتْهاْ الجَواْرِي وِاعْزِيزَةْ الزَّهْرَا اجْلِسَتْ وِالدَّمِعْ جاْري[٣]

أمّا إضافة همزة الوصل إلى الفعل تكون على النحو التالي:

-تضيف اللهجة الهمزة إلى الفعل الماضي المكسور العين في الفصحى، عند إسناده إلى ضمائر التكّلم أو الخطاب.

وبالشّام يَـــبن أمّي اشبعت ضيم وْمَهاْنه خويـــه الهضم والضّيم من بعـــدك علانا [٤]

هذا وأنّ ورودها على الفعل الماضي المفتوح العين قد تحقّق في اللهجتين الخوزيّة والعراقيّة أيضاً. مع أنّه بعض اللهجات، كلهجة بيت حانون الفلسطينيّة لا تضيف الهمزة، وتكتفي بكسر عين الفعل ثمَّ طلباً للمماثلة تكسر فاء الفعل لما فيه من سهولة، نحو: «وِصِل» في «وَصَلَ».[٥]أمّا ورود همزة الوصل على الفعل الماضي المفتوح العين في اللهجة المدروسة، نحو: «اِنْزَلِتْ» في «نَزَلتَ»:

---

[١]- قال لها يا عمة، فرّي بهولاء الأطفال إلى الصحراء. يا عمة، إنّني لا استطيع القيام، ولم يبق لك أحد من الرجال. (نفس المصدر، ١٩٦)

[٢]-يا ابن البتول، إنّ الذين يحاربون في ركابك كلّهم شجعان، وأنت تعلم أنّ الخيل تريد ميداناً فسيحاً للجولان.(نفس المصدر، ١٥٢)

[٣]-إنّ عزيزة الزهراء جلست في جانب من المجلس ودموعها تجري على خدّها، والنساء تحيط بها.(نفس المصدر٢٣١)

[٤]-يا أخي، إنّني قاسيت في الشام أنواعاً من الظلم والذلّ. يا أخي، إنّ الظلم والذلّ قد طفى علينا وأغمرنا بعدك. (نفس المصدر، ٢٣٨)

[٥]-دردونه،مدحت،«دراسة صوتيّة للهجة بيت حانون»، *مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين*، ١٥٤.
3/9/2011.http.//www.najah.edu/index.php?page2241

جِيتْ بْحَرِيمَكْ وِاَوْحِشَتْ يٰاخُويَ لِدْيٰارْ　　　　وِ انْزَلِتْ وٰادِي كَرْبَلَا وْجِيشْ الكِفُرْ دَارْ[١]

إنّ ظاهرة إضافة الهمزة إلى الفعل الماضي متداولة أيضاً في صيغ أفعال المزيد في اللهجة المدروسة وشأنها في هذا المجال شأن سائر اللهجات العربيّة.[٢] وهذه الإضافة لا تقتصر على الصيغ المخاطبة، بل تشمل الصيغ الغائبة أيضاً، مثل: «اتوضّح» في «توضّح»، و«اتمّنى» في «تمّنى»:

صٰاحَتْ يَنورِ العِينْ وَاللهْ اتْحَيِّرِتْ بـــيك　　　　اتْمنِّيتْ أَجِي يَمَّـــكْ وَاشُوفْ اِلعِلّه الْبِيكْ[٣]

-تلتحق همزة الوصل بالفعل المضارع ايضاً، وتغيّر من مورفيم (morpheme) هذا الفعل. يتحقّق الأمر في موضعين:

الأوّل: في بعض الأفعال الثلاثيّة المقطع من الثلاثي المجرد في الفصحى، وهى الأفعال المعتلة المجوّفة؛ لأنّ إعلال الإسكان التي تقوم به الفصحى في الأفعال المذكورة يسبّب تغييراً في البنية المقطعيّة لهذه الأفعال، حيث يتحوّل المقطع الأوّل لهذه الأفعال من (ص ح ص) إلى (ص ح)، ثمّ تلي المقطع الأوّل حركة، عندئذٍ يصبح الفعل من ضمن الكلمات التي تبدأ بالمقطع القصير المفتوح الذي نتكلّم فيه، ولمّا تدخل هذه الأفعال إلى العامّية، يقوم أهل اللهجة بالتصرّف فيه كما قاموا بنفس التصرّف في الكلمات التي تبدأ بالمقطع القصير المفتوح في الفصحى، حيث أدخلوا همزة الوصل عليها ليتحوّل المقطع الأوّل من قصير مفتوح إلى مقطع متوسط مغلق. مثل: «ايشيل»، و«ايروح»، و«ايموت»،و«اينال»،و«ايخاف في «يشيل»، و«يقول»، و«يروح»، و«يموت»، و«ينال»، و«يخاف» على الترتيب. ومن جملة ما جاء في الشعر الشعبي قوله« ايگول»في «يقول»:

شبكت على مهجة گلبها بلأيادي　　　　و أمّا الحسين ايگول ذوّبتوا افادي[٤]

الثاني: في بعض الأفعال الرباعيّة والثلاثيّة من الصيغ الرباعيّة في الفصحى، وهى الأفعال التي تتصرّف فيها الفصحى بإقحام إحدى الزيادات لتؤدّي بها غرضاً نحويّاً كالتعدية أو اللزوم وغيرها، وذلك عند إسناد هذه الأفعال إلى جميع الضمائر ما عدا ضمير المتكلّم. إنّ عمليّة إلحاق الهمزة بهذه

---

[١]- يا أخي، جئت بحريمك وتركت الديار موحشةً نزلت في وادي كربلا وأحاط بك جيش الكفر. (المصدر السابق، ١٤٤)

[٢]- ضيف، شوقي، *تحريفات العامّية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات*، ٢٠.

[٣]-تمنّيت أن أجيئ إليك وأرى العلّة التي أبتليت بها، وصاحت يا نور العين، والله تحيّرت بك. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ١٨٤)

[٤]-ألقت بنفسها على مهجة قلبها وضمّته إلى صدرها، والحسين الشهيد يقول لقد حرقتم فؤادي. (عطيّة بن علي الجمري، *الجمرات الودّية*، ١٦٦)

الأفعال تتم بعد تسكين حرف المضارع في اللهجة، وبما أنّ البدء بالساكن غير جائز، تتّخذ اللهجة من الهمزة المكسورة قنطرة للقيام بعمليّة نطق المقطع الأوّل لهذه الأفعال.

فعل الأمر: تزاد همزة الوصل على كلّ أفعال أمر الرباعيّة أو الخماسيّة المزيدة التي تبدأ بالتّاء،[1] مثل «إتوكّل» في «توكّل»، و«إتزوَّج» في«تزوَّج»:

مِنْ هَالْمَرَضْ مَاشُــوفْ يَاحِيدَرْ سَلَامَــــه اِتْزَوَّجْ يَبُو حْسِينْ عُگُبْ عِينِي بْإِمَامَه[2]

- ومن جملة ما اعتمد إليه أهل اللهجة هو اجتلاب همزة وصل مكسورة وادخالها على أسماء العلم، وذلك بعد إسكان الحرف الأوّل لهذه الأسماء، وقد يتوهّم كلّ من لا خبرة له بهذه الطريقة اللهجيّة أنّ الاسم مزيد بهمزة القطع، وأنّها من جملة تركيبه الصرفي، نحو: «ايزيد» و «احسين» في «يزيد» و«حسين».امّا الأمر الذي يزيد المخاطبين وهماً وحيرة، هو عدم الالتزام بطريقة موحّدة، حيث تجدهم مرّة حققّوها في الرسم الخطّي وتارة حذفوها، كما حذفت في البيت السابق في كلمة «الحسين» واكتُفى بالصورة المنطوقة لهذا الصوت وبدئت الكلمة بساكن وقيل: «حْسينْ» بدلاً من «إحْسين».

- تجتلب هذه الهمزة على كافة الأسماء المصغّرة بشكل مطلق علماً كانت أو غير علم.

-كما تزاد على الضمائر المنفصلة التالية:«إهي»، «إهو»، و«إحنه» و«إهم» و«إهن» في «هو» و«هي» و«نحن» على الترتيب.

مما لا شك فيه، أنّ أهل اللهجة في جميع المواطن التي ذكرت آنفاً، يستعينون بحركة وصل مساعدة، إلّا أنّه اختلف في الصورة الكتابيّة للكلمات التي تجلتب عليها هذه الحركة، حيث قد تجدها تحققّت بشكل همزة مكسورة، نحو اِتْگُولْ، كما تجدها محققّة بصورة كسرة، نحو: تِگُول»، وأحياناً تجدها غيرَ محققّة بصورة مكتوبة و قد اكتُفي بالصورة الصوتيّة لهذه الحركة، نحو: تْگولْ. أمّا دليل عدم تحققّها، هو أنّ اللهجة تعامل الهمزة معاملة الوصل[3]، سواءً كانت مجتلبة أو غير مجتلبة.

النتيجة

---

[1] - محمد خضر عريف،«بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتيّة بين العربيّة الفصحى واللغة الحجازيّة» *مجلة جامعة أمّ القرى*: ٩١.

[2] -لاأرى نفسي تنجو من المرض الذي أنا فيه،فتزوّج،يا أبا الحسن، بإمامة.(المصدر السابق،٥٩)

[3] - عبد العزيز مطر، *لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر*، ٨١.

بعد هذا العرض لطائفة من الأشعار الشعبيّة في رثاء أهل البيت؛ للهجة الخوزيّة، يتضح أنّ الهمزة ظاهرة صوتيّة موجودة، بكلّ ما تتعرض له من تغييرات، في هذه اللهجة.فهذه الدراسة تعدّ محاولة لعرض كلّ حالات الهمزة وما يعتريها من تغييرات ليقف القارئ على مواطن اللبس وكذلك مواطن الاختلاف في الرسم الكتابي لصوت الهمزة.

.بما أنّ هذه اللهجة لم يسبق لها أن تكتب بكيفيّة منمّطة، حدثت فجوة واسعة بينها وبين الفصحى، مما سبّب لبساً كثيراً لمن يقرأ نصاً عامّياً، لذا يجدر بنا كقرّاء، أن نلمّ بمواطن الانزياح التي توقع المخاطب في اللبس، من ضمنها مواطن الهمزة وتغييراتها، حتّى نعرف أنّ كلّاً من حذف الهمزة، واجتلابها وإبدالها، قد يضيف إلى عقبات قراءة النصوص وفهمها، على سبيل المثال فإنّ حذف الهمزة في جميع المواطن التي مرّ ذكرها، يؤدّي إلى دمج ونحت الكلمات، وهما ظاهرتان قد توهمان القارئ أنّ التركيب الحاصل بعد حذف الهمزة، هو التركيب الأصلي للكلمة، فيخطأ في القراءة، وتبعاً لذك يسئ فهم الكلمات والعبارات، نحو: كلمة «لِبْنه»في «لِابْنه»، من الممكن أن تقرأ «لَبَنَه» أى «حليبه» أو «لِبْنَه» أى «الآجر».

كما أنّه باجتلابها، قد يتوهّم كلّ من لا خبرة له بهذه الطريقة اللهجيّة، أنّ الهمزة من جملة التركيب الصرفي للكلمة.

ومن جملة ما يوهم القارئ عدم وضع الشدّة على الحرف المبدل من الهمزة، في ما همزته متطرّفة بعد«واو»أو«ياء»، نحو:«سُوّ» و«شَيّ» في«سُوء» و«شَيء»على الترتيب.

فاحترازاً من الوقوع في اللبس، يجدر بنا أن نقوّم الرسم الكتابي للكلمات المهموزة ونسير على منهج موحّد ونترك الازدواجيّة في رسم الهمزة والحروف المبدلة منها. ومن الازدواجيّة للهمزة في للهجة الخوزيّة المكتوبة ما يلي

١- مجيء الهمزة محققة وغير محققة في الكلمات التي تبدأ بالهمزة، بينما يستحسن حذفها على الإطلاق، في جميع المواطن التي تحذف الهمزة فيها، سواء كانت الهمزة أصليّة أم مجتلبة.

٢- ورود الكلمات المختومة بالهمزة الممدودة على شكلين، وذلك بعد تقصير الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة، أحياناً جاء هذا القصر بحذف الهمزة والاكتفاء بالألف، مثل: «سمرا» في «سمراء» وتارة جاء القصر بتحويل الألف إلى «هاء».

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن جنّي،ابو الفتح عثمان، *سرصناعة الاعراب*، تحقيق احمد فريد احمد، المكتبة التوفيقيّة، د.ت.

٢. ابن دريد، محمد بن الحسن، *جمهرة اللغة*، ت رمزي منير بعلبكي، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧ م.

٣. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، *لسان العرب*، ج٢، بيروت، دار صادر، د.ت.

٤. ابن نصار، محمد، *النصاريات الكبرى*، قم، الشريف الرضي، ١٣٨٤ه‍.*ش*.

٥. ابن هشام، الأنصاري، مغني *اللبيب عن كتب الأعاريب*، ت محمد محي الدين عبد الحميد، قم، مكتبة آية العظمى المرعشي النجفي، ١٤٠٤.

٦. ابن يعيش النحوي، موفق الدين، شرح *المفصّل*،بيروت، عالم الكتب، د.ت.

٧. أنيس، إبراهيم، *الأصوات اللغويّة*، مصر، مطبعة نهضة، د.ت.

٨. ــــــــــــــ، *في اللهجات العربيّة*، ط٣، القاهرة، مطبعة الأنجلو المصريّة،١٩٦٥.

٩. بشر،كمال، *دراسات في علم اللغة*، ط٩، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦.

١٠. بشر،كمال، *علم الأصوات*، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠.

١١. بن علي الجمري، عطيّة، *الجمرات الودّيّة في المودّة الجمريّة*، ط٣، المكتبة الحيدريّة، ١٤٢٨ق.

١٢. جونستون، ت.م، *دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربيّة*، ترجمة محمد احمد الضبيب، ط٢، بيروت، الدار العربيّة للموسوعات، ١٩٨٣.

١٣. حسان، تمام، *مناهج البحث في اللغة*، القاهرة، مكتبة الانجلو،١٩٩٠.

١٤. ــــــــــ،*مقالات في اللغةوالأدب*، عالم الكتب،القاهرة،مصر،ط٢٠٠٦،١م.

١٥. حمادة شوقي، معجم *عجائب اللغة*، ط١، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٠.

١٦. الخولي، محمد علي، معجم *علم الأصوات*، ط١، مطابع الفرزدق التجاريّة.

١٧. رضا، محمد، قاموس رد العامّي إلى الفصحى، ط٢،بيروت، دار الرائد العربي،١٩٨١.

١٨. ستيتيه، سمير شريف، «*ميكانيكية النطق والأصوات المهموسة والمجهورة في العربية*» مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م٦٢، ج٣، ١٩٨٧، ٤٨٨-٥٤٠.

١٩. السعران،محمود، *مقدّمة للقارئ العربي*،بيروت،دارالنهضة العربيّة، د.ت.

٢٠. سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، *الكتاب*،ت.عبدالسلام محمد هارون،بيروت، دار الجيل،د.ت.

٢١. صبحي، مارديني، «*اللهجات العامّية والفصحى*»، *مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق*، م ٤٥، ربيع الثاني١٣٩٠، العدد ٣، ٦١٤-٦٢١.

٢٢. الصويان، سعد عبد الله، *الشعر النبطي و جذوره الفصيحة: دراسة تاريخّية لغوّية مقارنة*، ط١،الرياض، دار الساقي، ٢٠٠٠م.

٢٣. ضيف، شوقي، *تحريفات العامّية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات*، القاهرة، دار المعارف،١١١٩.

٢٤. طريبة، أدما، معجم *الهمزة*، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٠م.

٢٥. عبد الجليل، عبد القادر، *الدلالة الصوتّية والصرفّية في لهجة الإقليم الشمالي*، ط١، عمان،دار صفاء،١٩٩٧م.

٢٦. عبدالمحسن منصور، وسميّة، « *منصور نقل الحركة في الصحيح*»، مجلة علوم اللغة جامعة القاهرة، كلّية الآداب، المجلد الثامن العدد الأوّل ٢٠٠٥، صص١-٢٥.

٢٧. العبيدي، رشيد عبد الرحمن، معجم *الصوتيات*، العراق، مركز البحوث والدراسات الإسلاميّة، ٢٠٠٧م.

٢٨. عريف، محمد خضر، «*بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتّية بين العربيّة الفصحى واللغة الحجازّية*» *مجلة جامعة أمّ القرى، العدد ٨، السنة السادسة، ١٩٩٣ ،صص٦٤ -١٠٦ .*

٢٩. عطيّة، رشيد، معجم *عطيّة في العامي الدخيل*، بيروت، دار الكتب العلميّة، ١٩٥٦م.

٣٠. مختارعمر، أحمد، *دراسة الصوت اللغوي*، القاهرة، عالم الكتاب،١٩٧٦م.

٣١. مصطفى إبراهيم، *المعجم الوسيط*، ط٢، إستانبول، دار الدعوة، ١٩٨٩م.

٣٢. مطر، عبد العزيز، *لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر*، مصر، دار المعارف،١٩٨١م.

٣٣. النحّاس،هشام، معجم *فصاح العامّية*، ط١،بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م.

٣٤. دردونه، مدحت، «*دراسة صوتّية للهجة بيت حانون*»، مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين:
3/9/2011.http.//www.najah.edu/index.php?page2241

٣٥.مصطفى البلحوز، علاء الدين، *ملامح التطور اللغوي في العربية، الضمير*:

http://www.almehaj.net/makal.php?linkid=1024.15/9/2011

المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي

الدكتورة غيثاء قادرة *

الملخص

يسعى هذا البحث إلى تطبيق المنهج الأسطوري على نصوص من الشعر الجاهلي، تبرز عمق الصور الشعرية، وأبعادها الأسطورية، وما صاغه خيال الشاعر الجاهلي من بنى لغوية جمالية.

ويسعى –أيضا- إلى إظهار مدى نجاعة المنهج الأسطوري في تحليل النصوص الشعرية، والكشف عما اختزنته من أبعاد ورموز رسمتها مخيلة الشاعر، وفق مراحل زمنية ثلاث، أوضحتها نصوص شعرية أمكننا ترتيبها في القصيدة الجاهلية، على النحو الاتي:

١ - الفراق.

٢ - الرحلة والضياع.

٣ - البحث عن الذات.

وتكمن غاية البحث في إبراز البعد الأسطوري للصور التي نقلت الحس الشاعري، وتبيان مدى فاعلية تطبيق هذا المنهج على نصوص الشعر الجاهلي.

كلمات مفتاحية: أنتربولوجيا، أسطورة، شعر، صورة.

المقدمة:

المنهج الأسطوري: منهج يدرس الأساطير، والرموز الخيالية التي تكون بديلا، وتعويضا لما هو واقعي ومادي. ويساعد المنهج الأسطوري في تحليل النصوص الأدبية أنتربولوجيا واجتماعيا وإنسانيا، كما يساعد على تأويل الصور الفنيةالشعرية، انطلاقا من ربط الماضي بالحاضر، ويتجاوز المنهج

---

* مدرّسة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١/١٠= ٢٠١١/٣/٣٠ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٦/٣٠ = ٢٠١١/٩/٢١

الدلالات القريبة، إلى تفكيك الظاهر وتجاوزه نحو الباطن، وذلك باستقراء اللاشعور الجمعي والعقل الباطن.

وانطلاقا من هذا المنهج سيدرس البحث صور الرحيل، والفراق، والليل، والصحراء بوصفها تمثل طقوس العبورالمتعددة؛ لذلك تسعى هذه الدراسة إلى إثبات أن المنهج الأسطوري يصلح أداة نقدية لقراءة النصوص وتحليلها، و إبراز الرموزوالأبعاد، التي أفرزتها بعض الصور الشعرية، وفق مراحل زمنية ثلاث.

مراحل طقوس العبور:

١ -*مرحلةالفراق:* *و تتضمن: أ -صورة الطلل. ب -صورة رحيل الظعائن.*

٢ -*مرحلةالرحيل والضياع:* *وتتضمن:أ -صورة الناقة. ب -صورة الثور الوحشي. ج-صورة البقرة الوحشية. د -صورة الليل هـــ -صورة الصحراء*

٣ -*مرحلة الاندماج أوالبحث عن الذات:* *وتتضمن: أ -المرأة. ب -الماء. ج-الخمر. د -الفرس.*

١ - **مرحلة الفراق:** هي طور القطيعة عن ماض كان يعج بالحياة، وترسم ملامح هذه المرحلة صورتان هما: صورة الطلل، وصورة الظعائن.

أ- الطلل: صورة لبيئة التهمها السكون، وغطّاها العفاء، إنه الأثر المندثر، الذي يمثل الماضي المفقود في الحاضر الموجود، وهو يجسد الفراق والقطيعة عن أسباب الوجود، ويصور تقهقر الحضارة أمام قوى الطبيعة، وفي حديث الطلل نتحسس أسطورية بعض الصور الشعرية.

وليس أدل على ذلك من قول أشهر شعراء العصرالجاهلي(امرئ القيس)في معلقته التي كانت فاتحة لكثير من المعاني والصور التي ساقها معظم الشعراء من بعده،وذلك في قوله:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ   بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها   لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ

تَرى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصاتِها   وَقيعانِــها كَأَنَّــهُ حَــبُّ فُلــفُلِ[١]

---

[١] - امرئ القيس، *الديوان*: ٨. اللوى: منقطع الرمل. اللوى: حيث يلتوي ويدق، توضح والمقراة: موضـعان، الرسـم: الأثر، الجنوب: الريح القبلية، الشمال: الريح الشمالية، العرصات: ساحات الديار .

تشي أبعاد الصور الشعرية بطقس البعد والرحيل، و بأسطورة الشمس الغائبة بلا عودة؛ إذ تكثف لفظتا (نبك وذكرى) مفهوم القطيعة، والفراق والبعد، فالبيت الأول الذي يجسِّد الوقوف والبكاء والذكرى والمترل السابق بتلك الأماكن هو رمز الفراق والقطيعة، إنه طقس الشمس المودعة تاركة خلفها ظلاماً نفسياً دامساً، أما تعارض ريح الشمال مع ريح الجنوب فيغدو فعلا إنسانيا حضاريا ينسج الأطلال، يمحوها ويحييها في آن معا، ففيما تحاول ريح الشمال تغطية اثار الديار لمحوها، بينما تحاول ريح الجنوب إبرازها؛ بإزالة اثار الرياح السابقة. إذتتحول المنازل نسيجا تلبسه الأرض لتتأنسن. إنه العبور من الفناء إلى الحياة.

ويواصل الشاعررسم صورة الفراق واقفرار الطلل في هجران الآرام التي ارتبطت تراثيا بصورة المرأة.

إن مراحل العبور كائنة في الطلل ــ المكان الذي خلت منه الشمس ـــ المرأة حيث لا عودة، المكان الذي يمثل رحيل النور والضياء الرامز إلى العبورمن مرحلة الاستقرار إلى الترحال فالفراق.

كما أن طيف المحبوبة المفارقة يُعَد جسر عبور من الماضي إلى الحاضر،من الزمن البعيد إلى الزمن القريب،إنه جسر عبور بين عالم الألفة الجميل وعالم الفراق القبيح.

ب- رحيل الظعائن:

إنه طقس الوجود المودِّع، طقس الفراق الواشي بتقهقر الطبيعي أمام الطبيعة، هو ما قاد إليه الطلل، بعد أن فارق الحضارة، ووجه الحياة، كيف لا ؟ ورحيل المرأة هو رحيل الشمس المودّعة بلا عودة، رحيل الخصوبة والألق والنور. إنها مرحلة الفراق والضياع في آن معاً، ضياع وتيه للظعن اللواتي لم ينلن سماء ولا أرضا، تائهات وسط الصحراء ومن معهن، حيث لا استقرار.

وشاهدنا على ذلك قول الأعشى:

وَدِّع هُرَيرَةَ إِنَّ الرَكبَ مُرتَحِــلُ وَهَــل تُطيقُ وَداعاً أَيُّها الرَجُلُ
غَرّاءُ فَرعاءُ مَصقولٌ عَوارِضُها تَمشي الهُوَينى كَما يَمشي الوَجي الوَحِلُ[١]

---

[١]-الأعشى، *الديوان*: ٥٥ . غراء بيضاء: كثيرة الشعر طويلته . العوارض: ما يبدو من أسنان عند الابتسام ، الـــوجي: الذي حفي قدمه أو حافره .

لقد شكل لنا المنهج الأسطوري في مفهومه أداة لقراءة النص الشعري قراءة مبينة فاحصة في صور الرحيل والفراق، ويمثل مشهد الظعائن المرحلة المتوسطة في طقوس العبور، والتي تحتفل بالجانب المضموني أكثر من عنايتها ببلاغة الشكل، رحيل هريرة، هورحيل المرأة _الشمس التي أخلت المكان حتى أضحى طللاً، رحيل على جسر العبور، الناقة، بحثاعن طقس الاندماج.

في عبارة (إن الركب مرتحل)، ارتحال وهامشية وضياع، وصحراء وظلمة نفسية تسيطر على الشاعر لفقده ألق الضياء المتجسد في الشمس الراحلة _ المرأة. الرحيل جعل الشاعر الجاهلي على وعي تام بمأساة الزمن، التي بدأت من إخلاء المكان، وانطلقت في غياهب المجهول وسط مطاوي الصحراء، فالعبور إلى حيث الاندماج في رحاب الوجود.

٢ - **مرحلة الرحيل والضياع:**مرحلة تتوسط مرحلتي الفراق والاندماج، والعابر يقضي مرحلته هذه على هامش الحياة،أو خارج المجتمع ضائعاً،وهي مرحلة تتسم بعدم الاستقرار والغموض، وقد جسدت هذه المرحلة صور: الناقة والثورالوحشي والليل والصحراء، هي مرحلة تشعر عابرها بالموات، والخارج منها منبعث إلى الحياة من جديد.

أ- الناقة:

إنها جسر العبور من عالم الضعف إلى عالم التحدي والقوة، الجسرالذي أوصل الذات المقهورة إلى مبتغاها، لقد كانت الناقة وسيلة انتقال، من الضعف إلى القوة،

إن تصوير الناقة "أسطوريا " طقس مهم من طقوس العبور، ونستشهد على ذلك بطقس عقر الناقة الذي يمثل مرحلة الضياع والهامشية، في مشهد دارة جلجل، مشهد المغامرة التي أظهر فيها امرؤ القيس مراهقته وحيرته ولهوه آن ذبح ناقته للعذارى اللواتي تداولن لحمها وشحمها لاهيات، عابثات، متسامرات في طقس يفتقد عابروه الاستقرار والنضوج والبلوغ، فالفتيات لم يبلغن بعد، ولحم الناقة لم ينضج، وفي هذاوذاك هامشية وضياع. يقول امرؤ القيس:

أَلا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنهُنَّ صالِــح وَلا سِيَّما يــَوم بِدارَةِ جُلجُلِ

وَيَومَ عَقَرتُ لِلعَذارى مَطِيَّتي فَيا عَجَباً مِن رحلها المُتَحَمَّلِ

يَظَلَّ العَذارى يَرتَمينَ بِلَحمِها وَشَحمٍ كَهُدّابِ الدِمَقسِ المُفَتَّلِ[١]

تعود رمزية الصور الشعرية إلى أسطورة تقديم الذبائح البشرية للآلهة التماساً لإخصاب الأرض وإيناعها، فانبعاث الحياة.

يعد عقر الناقة رمزاً أسطورياً، تمهيداً لاستمرار الحياة، لذا لم تظهر لنا صورة أكل لحم الناقة من قبل العذارى، إنما صورة اللهو والعبث، من باب القدسية، ولأجل القدسية ينبغي عدم الأكل منها. لقد حَمّل الشاعر الصورة دلالات طقسية دينية جنسية، بدءاً من العقر وانتهاء بالعذارى العابثات،وجميعها صور توحي بالتماس الخصب، فالحياة والتجدد.

وفي التماس الخصب تمهيد للدخول في مرحلة الاندماج ــ الغاية ـــ، والمحطة الأساس بعد سيرورة العبور.

ومن صور الناقة المعبِّرة عن مرحلة الضياع، صورة الناقة الحرون، الصبور، المقتحمة في حال من التهميش، فيافي القفار الموحشة، محاولة الوصول إلى مرحلة الإحساس بالذات." إن تقديس الإبل سفينة الصحراء وعنوان الصبر والتجلد أمر لا شك فيه عند العرب القدامى قبل الإسلام، وحسبنا على ذلك دليلاً أن قبيلة طيئ كانت تعبد جملاً أسود"[٢]. ألم تكن ناقة صالح مقدسة، وتسمى ناقة الله، يضاف إلى ذلك ناقة البسوس وقيمتها الرمزية، وهي من بقايا تقديس الناقة عموماً، وكان رميها انتهاكاً لمقدس هو حرمة الجوار، وهكذا فإن التعدي على ناقة النبي صالح وصرع ناقة البسوس كان ضرباً من انتهاك محرم أو مقدس لذا وصفها معظم الشعراء الجاهليين بالقوية المتينة التي تتعرض لأخطارالصحراء في مرحلة هامشية صمّاء تجتازها للوصول إلى مرحلة الانتماء، أو الاندماج في رحاب الوجود.

ب- الثور الوحشي:

يعد الثورالوحشي من متحولات الناقة التي تقدم آفاقاً واسعة من الصراع الإنساني.

---

[١]- امرئ القيس، *الديوان*، ١٠-١١. دارة جلجل: موضع، يقال له الحمى، المطية:الناقة، فيا عجبا من رحلها المتحمل: أي إنه لما نحر ناقته صارت هذه تحمل رحله وهذه نمرقته، الدمقس: الحرير الأبيض، شبّه اللحم به لبياضه ولينه ونعومته

[٢]- محمد عجينة، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، ١/٢٨٥.

إنه الانتقال من الأنوثة إلى الذكورة، من الاستسلام إلى التحدي والقوة ليحقق الشاعر عليه إنجازات لم يحققها على الناقة، فهو – الثور– يمثل الضياع في رحلته، ومعاناته في الصحراء، رغم أنه يجسد – أيضاً -الولوج في عالم الذات والاندماج، وذلك في أدائه الرسالة التي هي هدف الشاعر وهي الانتصار.

فالثور الوحشي كائن مطارَد عرضة لأخطار الطبيعة، وهو الجسر الممثل لمرحلة الهامشية المظلمة في البداية. يقول النابغة في الثور الوحشي:

مِن وَحشِ وَجرَةَ مَوشِيٍّ أَكارِعُهُ طاوي المصير كَسَيفِ الصَيقَلِ الفردِ

أسْرَت عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سارِيَةٌ تُزجي الشَمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ

فَارتاعَ مِن صَوتِ كَلّابٍ فَباتَ لَهُ طَوعَ الشَوامِتِ مِن خَوفٍ وَمِن صَرَدِ

فَبَثَّهُنَّ عَلَيهِ وَاستَمَرَّ بِهِ صُمعُ الكُعوبِ بَريئاتٌ مِنَ الحَرَدِ[1]

يبدو الثور في تعرضه لأخطار الصحراء بليلها وبردها في حالة ضياع وهامشية.

لقد قدم الثور الوحشي - في مجمل اللوحات الشعرية التي صورته - مترافقاً في ظهوره مع الليل ورعبه " وكأنها صورة الراهب المتبتّل المنقطع للعبادة، الذي يطهّره البرد والمطر، وغالباً ما يتحدث عنه الشاعر حين يلمّ بهجرة القبيلة بعد الجفاف والقحط، فيظهر الثور الذي تتمثل فيه القوة المكتملة والعظمة القاهرة في صورة المنتصر، وربما اندغمت صورته بصورة النجم الثاقب، والشهاب المنقض والشعرى الواضحة، أو بصورة أخرى لها علاقة بإشعال النار، وهي صورة يمكن أن نردها جميعاً إلى التراث الديني الجاهلي الذي انطمست معالمه"[2].

فالثور كان " يرمز للإله إيل إله الساميين قديماً ويدعى إيل ثور، و العلاقة بينهما تتمثل في التشاكل بين الهلال قرن الثور، ومعنى الفحولة والقوة والخصب المقترن هو الآخر بعنصر الماء، وقد

---

[1]- *ديوانه* ، ١٧-١٨ . وجرة: مجتمع الوحش . الفَرد: المنقطع القرين . الشوامت: القوائم . الصرد: شدة البرد ، الكعوب: لسن برهلات المفاصل، الصمع: الحدة واللطافة، الحرد: استرخاء عصب البعير.

[2]- قصي الحسين، *أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام*، ٢١٣ .

كانت الأرض في تصور العرب تستند في جملة ما تستند إلى ثور" [١]. فالأرض منبع الخصوبة، و العلاقة بين الثور والهلال هي شكل قرن الثور الأشبه بالهلال، فهناك صلة معقودة بين الثور ومعاني الماء والخصوبة والنماء، من هنا أتت قدسية الثور. " وفي الأساطير الإسلامية أن الله أنزل على آدم ثوراً من الجنة في ما أنزله معه من الآلات والطيوب والثمار، ولئن ظل الثور فيها رمزاً للحرث والفحولة والخصب والنماء، فإنه في قصة آدم وخروجه من الفردوس (مجرد آلة) الحرث وأداة الكدّ والعمل وما يتصل بذلك من معنى الشقاء " [٢].

وقد جاء عن ابن سيرين[٣]: " أن الثور في الأصل ذو منعة وقوة وسلطان ومال وسلاح لقرنيه، ولكن أن يكون لا قرن له فإنه رجل حقير ذليل فقير مسلوب النعمة والقدرة مثل العامل المعزول، والرئيس الفقير، وربما كان الثور غلاماً، لأنه من عمال الأرض، وربما دلّ على النكاح من الرجال لكثرة حرثه، وربما دل على الرجل البادي والحراث، وربما دل على الثائر لأنه يثير الأرض ويقلب أعلاها أسفلها".

لقد بدت واضحة آثار الثور ودلالات توظيفه الأسطورية الأنتربولوجية، الرامية إلى تجاوز الهامشية حيث الاندماج.

ج- البقرة الوحشية:

ترمز البقرة إلى مرحلة الضياع في بهيم الصحراء، وذلك في بحثها عما ضاع منها، من ذات ووجود وحياة مجسدّة بإرادة تهيم بصاحبها للارتقاء إلى مرحلة الاندماج. وفي أبيات لبيد صراع مرير لنيل أسباب الوجود والظفر بسبل الاندماج:

أَفَتِلكَ أَم وَحشِيَّةٌ مَسبوعَةٌ   خَذَلَت وَهادِيَةُ الصِوارِ قِوامُها

خَنساءُ ضَيَّعَتِ الفَريرَ فَلَم يَرِم   عُرضَ الشَقائِقِ طَوفُها وَبُغامُها

لِـــمُعَفَّرٍ قَهدٍ تَنـــازَعَ شِلــوَهُ   غُبسٌ كَواسِبُ لا يُمَنُّ طَعامُها

---

[١]- محمد عجينة، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، ج١/٢٩٥ .

[٢]- *المرجع نفسه*، ج١/٢٩٦ .

[٣]- ابن سيرين، *تفسير الأحلام الكبير*، ٢١٩ .

باتَت وَأَسبَلَ واكِفٌ مِن ديمَةٍ يُروي الخَمائِلَ دائِماً تَسجامُها
يَعلو طَــريقَةَ مَتنِها مُتَواتِرٌ فـــي لَيلَةٍ كَفَرَ النُجومَ غَمامُها
وَتَوَجَّسَت رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها عَن ظَهرِ غَيبٍ وَالأَنيسُ سَقامُها[1]

في صورة الليل والإحساس بالخطر هامشية وضياع أسباب الاستقرار والأمان، فالبقرة فارقت من كان لها الحياة والروح، بعد أن أضحى فريرها وجبة دسمة لذئاب الفيافي، وتضاءلت قوى الخصب والحياة لديها حين جفّ الضرع بعيد الفراق، وانهارت قواها النفسية بعيد الإحساس بالزوال، ورحيل ما كان يغطي بؤر الوجود المنخور.

إنها هامشية الحياة المعيشة لدى البقرة، والتي تشي بدلالات طقسية، وفي ذلك أن " البقر هو الحيوان المُضحّى به، أو الحيوان الطوطمي في حضارات عدة مجاورة للعرب من الفرس والإغريق والمصريين"[2].

د- الليل:

في بعض صور الليل هامشية وضياع، وظلام ينبثق من مكمنه إحساس بشعاع يؤهل للتجاوز والانطلاق. وقول امرئ القيس خير معبر عن الهموم والأحزان التي حلت به بعيد قدوم الليل، فلم يكفه الانقطاع والفراق عن زمن الوجود الذاتي إنما عبر منها إلى الضياع، ومنه قد يعبر إلى الضياء، فقوله:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي
فَقُلتُ لَــهُ لَمّا تَمَــطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ
أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلِ بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ[3]

---

[1]- لبيد بن ربيعة؛ *الديوان*، ٣٠٧-٣١١ . مسبوعة: أكل السبع ابنها. خذلت: تأخرت عن القطيع. هاديـــة الصـــوار: طليعة القطيع من البقر. لم يرم: لم يبرح بغامها: صوتها. معفر: مسحب في التراب. قهد: أبيض. غبس: ذئـــاب مغـــبرة اللون. كواسب: تتعيش من الصيد. لا يمن طعامها: لا يطعمها فيمن عليها. تسجامها: الهاء تعود إلى ديمة. الرز: الصوت الخفي. عن ظهر غيب: من وراء حجاب. سقامها: داؤها .

[2]- استتكيفتش، سوزان، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٦٨ .

[3]- امرئ القيس، *الديوان* ، ١٨. سدوله: ستوره. تمطى: امتد. ناء بكلكل: نهض بصدره. ألا انجل: انكشـــف، ومـــا

يؤكد الشاعر هامشية الزمان والمكان، المسيطر على أحاسيسه، ففي اضطراب أمواج البحر اضطراب الذات وأحاسيسها واللاتناهي للهموم والمشاعر، فالليل هنا ليل نفسي يسيطر على الشاعر، بل يبتليه، ويتباطأ في انتقاله بل يكاد يتوقف عن الانتقال والعبور.

وهنا يتجلى واضحاً مضمون الصورة وأبعادها الأسطورية في مشهد الليل، رغم أن استتكيفيتش اكتفت بإبراز هامشية الضحى قائلة: " إن الشعراء يستعملون وقت الضحى بالإضافة إلى الليل تعبيراً عن الهامشية، وسبب ذلك أن الضحى في الصحراء مع شدة أشعة الشمس وحرارتها ولوامع السراب يعبر مثل الليل عن الصعوبة والخطر والغموض وعدم الاستقرار" [١]، لقد ارتكزت استتكيفيتش في حكمها هذا على ما يناقض الواقع المرئي، فالضحى يرمز دائماً إلى النور والاستقرار والعبور إلى الاندماج من مرحلة الهامشية؛ لأن الظلمة قد تحمل في أعماقها بذور النور، ففي قمة اليأس ينبت الأمل، والبحر الذي شُبّه الليل به كان رمزاً من رموز الانبعاث بعد الموت، وذلك حين تهبط الشمس فيه بعيد الغروب، وتخرج منه في الصباح التالي مشرقة معيدة النور والألق والدفء إلى الأرض الباردة" وكأن الظلمة هي رحم العذراء التي تعطي الحياة والسديم الذي منه تنفجر الخليقة " [٢].

هـ- الصحراء:

ومن طقوس العبور في مرحلة الهامشية مشهد الصحراء القفر تحتضن ذئباً يعوي صارخاً محتجاً رافضاً الظلم والظلمة والتهميش، ساعياً مريداً العبور إلى الاندماج والإحساس بالوجود، وفي ذلك يقول تأبط شرا:

وَوادٍ كَجَوفِ العَيرِ قَفرٍ قَطَعتُهُ   بِهِ الذِئبُ يَعوي كَالخَليعِ المُعَيَّلِ [٣]

الإصباح فيك بأمثل: أي أنا مهموم في الليل وفي الصباح .

[١]- سوزان استتكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٦٩ .

[٢]- ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٠٨ .

[٣]- تأبط شراً، *الديوان*، ٦٦. جوف العير: صحراء جافة صلبة، الخليع المعيل: الجائع المشرد .

يأخذ البعد الأسطوري مداه في صورة الذئب، ففي عوائه محاولة للتخطي والتجاوز، وفي عبوره، مناجاة الوجودعبر قطع الوادي- السرداب المظلم الذي ينتظر الضوء في نهايته إذا ما احتازه الذئب ـــ الشاعر.

٣- طقس الاندماج أو البحث عن الذات: وهي مرحلة الوصول إلى المبتغى والولوج إلى أحضان الوجود الذي كان ضائعاً بعد مرحلة من التخطي والتجاوز، رأى فيها العابر أساطين الموت وغياهب الفناء. وتعد صورة المرأة، والماء، والخمر، والخيل خير معبر عن طقس الاندماج انتربولوجيا.

أ- المرأة:

هي جسر العبور إلى عالم الذات المؤكدة بعد ضياع، وكثيراً ما سعى الشعراء إلى الدخول في رحاب الحياة عبر إثبات فتوهم للمرأة، عسى أن تقبل بهم فرساناً رجالا ميامين.

وفي صور أخرى ترى في المرأة اللهو والمتعة ـــ أيضاً ـــ اندماجا وإحساسا بالوجود ولا سيما المغامرات التي لا تجسّد إلا اللهو والمتعة بعيداً عن الفراق النفسي والكوني والوجودي، إنه اندماج في عالم يرغب به الشاعر ويحب. وتجسد مغامرات امرئ القيس مع المرأة مثالاً على ذلك:

وَيَومَ دَخَلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنَيزَةٍ ... فَقالَت لَكَ الوَيلاتُ إِنَّكَ مُرجِلي

وَبَيضَةِ خِدرٍ لا يُرامُ خِباؤُها ... تَمَتَّعتُ مِن لَهوٍ بِها غَيرَ مُعجَلِ

تَجاوَزتُ أَحراساً إِلَيها وَمَعشَراً ... عَلَيَّ حِراساً لَو يُسِرّونَ مَقتَلي

خَرَجتُ بِها أَمشي تَجُرُّ وَراءَنا ... عَلى أَثَرَينا ذَيلَ مِرطٍ مُرَحَّلِ[1]

في فعل دخول الخدر طقس عبور، حيث الملاذ، والخدر هو الملاذ الآمن الذي يشعر شاعرنا ببلوغه المبتغى.

يوحي الشاعر-في قصته المصورة هذه- بتعطشه الكبير للخصوبة والأمومة، إذ يبدأمن اليوم الذي لاقى فيه أنثاه، النصف الذي سيعوض صحراء الروح والجسد، فعنيزة، هي المرأة الملاذ، حيث الخصوبة والجمال، وعنيزة "لفظا:هي تصغير عنزة، أي: أنثى الماعز، وربما لاختيار اسمها علاقة بإحساسه

[1]- امرئ القيس، *الديوان*، ١١-١٤ . الخدر: الهودج. بيضة خدر: مكنونة غير مبتذلة. يشرون: يظهرون. المـــرط: إزار خزّ يكون من صوف وإنما تجر مرطها ليخفى أثره وأثرها. المرحّل: الموشّى.

بالخصوبة، إنه يربط الإنساني بالحيواني في صورة الروح الحية الشاعربوجودها، وبيضة الخدر رمز للحماية والصون والاكتنان، والنور المفقود من حياة الشاعر.

وفي الأساطير ترمز البيضة إلى الموت فالانبعاث، كما الأرض التي يدفن فيها الميت قبل انبعاثه ـــ أسطورياً ـــ كطائر الفينيق، هي كالرحم الذي يخرج منه الجنين إلى الحياة.

البيضة ـــ رحم ـــ أرض مدفن، باعثة في معادلة الموت والانبعاث.

"وقد نُقِشَ البيض على أحجار التوابيت والقبور في حضارات مختلفة كالفينيقية والفرعونية والإغريقية والرومانية، وما زال البيض رمزاً من رموز عيد الفصح عند المسيحيين وعيد الربيع عند المصريين اليوم، وهنا تكتسب القصة أبعادها الرمزية والمجازية.

فالشاعر هنا كالفارس الباحث عن الكأس المقدسة في أسطورة الأرض اليباب ليحقق الخصب ويحيي الأرض بعد موات، والكأس كالبيضة الموحية بالرحم، رمز المرأة، وهي رمز جنسي واسع الانتشار في العالم منذ عهد سحيق في القدم، يمثل الطاقة التناسلية والأنثوية، وقد ارتبط بطقوس الخصب والجدب، كما تجسدت البيضة في أساطير الموت والانبعاث"[١]. إذن المغامرات هي طقس اندماج، وفي المخاطرة تجاوز للهامشية ومخاطرها، ومحاولة للاندماج، تجسّدت في تصوير الشاعر السماء كوشاح مرصع باللآلئ ـــ النجوم ليغدو لائقاً لتلك المرأة ـــ الأرض، فالأرض ترتدي السماء، إنه جو أسطوري في طقس عبوري اندماجي " ففي هذا العالم الأسطوري تقف المرأة منتظرة فارسها عند ستر الخباء بثياب النوم، مستعدة للقائه وتنويله ما شاء "[٢]. ويتابع امرؤ القيس:

وَفَرعٍ يُغَشّي المَتنَ أَسوَدَ فاحِمٍ　　　أَثيثٍ كَقِنوِ النَخلَةِ المُتَعَثكِلِ

تُضيءُ الظَلامَ بِالعِشاءِ كَأَنَّها　　　مَنارَةُ مَمسى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

وَتُضحي فَتيتُ المِسكِ فَوقَ فِراشِها　　　نَؤومُ الضُحى لَم تَنتَطِق عَن تَفَضُّلِ

إِلى مِثلِها يَرنو الحَليمُ صَبابَةً　　　إِذا ما اِسبَكَرَّت بَينَ دِرعٍ وَمِجوَلِ[٣]

---

[١]- قصي الحسين، *أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام*، ٢٥٧.

[٢]- ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٠١.

[٣]- امرئ القيس، *الديوان*، ١٦-١٨. الفرع: الشعر الطويل. الأثيث: الكثير النبات. القنو: عذق النخلة. المتعثكل:

يعد الشعر الغزير رمزا من رموز الخصوبة، ويزيد هذا التعبير تأكيداً وصف الشاعر شَعْرَ محبوبته بأغصان نخلة خضراء، دليل خصوبة وحياة، " إذاً تتميز الخضرة من سائر الألوان، ذلك أنها قرينة الشجرة، رمز الحياة والتجدد، نخلة كانت أم سدرة أم سَمُرَة، وكانت النخلة شجرة الساميين المقدسة، وكانت (ذات أنواط)، شجرة العرب المقدسة، وتتصل الخضرة من حيث هي رمز بالماء، لذلك لم يكن من غريب الأمور أن يصوروا بداية الحياة في الكون من (جوهرة خضراء)، و لم يكن من باب الصدفة أن كانت الخضرة اللون الطاغي في الفردوس وتصوراته لدى شعوب المنطقة"[١]. ويضاف إلى اللون الأخضر الشعر الأسود الكثيف الذي يحيط بالوجه الأبيض ما هو إلا " صورة جنسية ذات دلالات توحي بالحيوية والطاقة المخصبة " [٢].

الضد يظهر حسنه الضد، وجمالية الأبيض تعكسها كثافة الأسود " ولذلك اقترن اللون الأبيض بالإشراق والحياة والسمو، واقترنت به قيم (معنوية إيجابية) في عالم اليقظة والمنام، وقد استمرت هذه الرمزية غير الخاصة بالعرب، فَعُدّ الليل كافراً والنهار مسلماً، وفي الآخرة تبيض وجوه وتسود وجوه، والأبيض لون اللبن والفطرة، وإذا اجتمع الأبيض والأسود سمي الذي يتصف بتلك الصفة الأبقع ومنه الغراب الأبقع والحمامة الورقاء، وهي التي في لونها بياض إلى سواد " [٣]. وقد يرمزالسواد إلى الرحم أو الكينونة المغلقة التي سيخرج منها النور، إنه الموات الذي ستنبعث من بين طياته الحياة، فنور وجهها وضياؤه أشرقا بعد ليل نفسي طويل، رمز إليه بالشعر الأسود الكثيف.

وتكثف عبارة (منارة ممسى راهب) الضوء النفسي المعبور إليه من عالم الظلام، وتُعَزّز لفظة (متبتل) ذات الإيحاءات الدينية النور الداخلي الذي يتساوق مع النور الخارجي.

المتداخل لكثرته. المتبتل: المتعبد منقطعاً عن الناس. لم تنتطق: لم تشد عليها نطاقاً بعد لبس ثوب واحد. أسبكرت: امتدت. بين درع ومجول:أي هي شابة بين الصغيرة والكبيرة، أي هي بين من يلبس الدرع وهو ثوب لمن دخل في السن، وبين من يلبس المجول وهو ثوب خفيف لطيف يلبسه الصبيان.

[١]- محمد عجينة، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، ٢/٢٠٠-٢٠١.

[٢]- ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٠٤.

[٣]- محمد عجينة، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، ٢/٢٠٠.

أما الضحى (نؤوم الضحى....) الذي يرمز إلى عالم الوجود والألق والضياء، فهو طقس العبور إلى عالم الاندماج

إن هذه المرأة رمز أسطوري، إنها الإلهة البكر، والحب الجنسي، والإخصاب، إنها في عالم ما قبل السقوط، حيث لا تعرف خطيئة، إنها في الجنسية، حيث الحياة الطبيعية صلاة وتعبّد وبراءة وطهارة "[١].

أما جسر العبور الأقوى والأمنع فهو الدرع الذي تلبسه الفتاة البالغة لتصبح مهيأة، لتلعب دور الأمومة والأنوثة الناضجة، وتقدم صورة الفتاة التي "اسبكرت بين درع ومجول"طقس العبورمن مرحلة الضياع أو اللامسؤولية إلى مرحلة الانصياع والمسؤولية، إذ " يبدو أن الفتاة في الجاهلية كانت عند بلوغها تلبس الدرع في احتفال طقسي ورسمي خاص"[٢]. ودرع المرأة هو القميص الذي تلبسه المرأة البالغ بعد شقها درع الجارية الصغيرة عنها، إنه انتقال جذري من الطفولة إلى البلوغ، من الانقطاع عن عالم الاندماج والفاعلية إلى عالم الاندماج.

إنه العبور من مرحلة الموت إلى البعث من جديد، إذ تموت الطفولة لينبعث النضج والبلوغ، فالولادة و" في المجتمعات الزراعية ربطوا بين سرّ الخصوبة في المرأة، وسر الخصوبة في الأرض، فعُبدت المرأة بوصفها أماً، ورمزوا إليها في طقوسهم وشعائرهم بآلهات وأمهات، فاتصل معنى الأمومة بمعنى المعبود في حالة الآلهة الأم (الأرض والآلهة الأم) المرأة "[٣].

حتى في صورة العروس المتشحة بالبياض،دلالة على الإخصاب والحياة والعبور من حال الطفولة والبكارة إلى النضوج والتأهيل للاستمرار،إنها صورة مكمّلة لتدريع المرأة.

ب- الماء:

---

[١]- ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٠٤ .

[٢]- نفس المصدر، ٢٠٤ .

[٣]- قصي الحسين، *أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام*، ١٣٣ .

طقس العبور إلى ضفة الاندماج، حيث مظهرالحياة الذي يزيده البرق خصوبة، إنه " مرشد الإنسان إلى الاستقامة (أي مرشد العابر في الهامشية إلى المجتمع)، مثل يدين تلوحان أو مثل مصابيح راهب ترشد الضال في الظلمة " [١].

لقدعُدّ الماء سبيلا إلى الوجود والاندماج في الحياة،ودليلناعلى ذلك قول امرئ القيس:

أَحارِ تَرى بَرقاً أُريكَ وَميضَهُ   كَلَمعِ اليَدَينِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

يُضيءُ سَناهُ أَو مَصابيحَ راهِبٍ   أَهانَ السَليطَ في الذبالِ المُفَتَّلِ[٢]

تشكل الأبيات جسراً متيناً للعبور إلى ضفة الاندماج هربامن عالم الليل المهمش والفراق والقطيعة.

في ندائه:(أحار) تأكيد بانجلاءالظلام وعودة النور، وماستخدامه (حار) الاسم المرخم المحمل بدلالات الخصوبة إلا تأكيد على ذلك فالحارث من الحرث والحراثة والزراعة وما يستتبعها من خصوبة وعطاء، مصطلحات تشي بالخصوبة والحياة، إذن لدى الشاعر توق وجوع دفين إلى الماء. ففي مناداة الحارث دعوة للعبور، والتماس الوصول تحقيقاً للخصوبة. وفي لمع اليدين عبور نحو النور والألق في نفس عانت الظلمة والظلام، ففيه ابتهال ودعوة للمطر بالسقوط، هو تمهيد أشبه بالفيقة بين الحلبتين.

وقد عزت ريتا عوض صورة السحاب (المكلل) إلى " صورة الإله الملك المتوّج في السماء الذي سيخصب الأرض المتحرّقة شوقاً إلى احتضان بذرة المياه، والعطش إلى المطر المحيي، أو كأن البرق يشق السحاب إلى ثغر مبتسم " [٣].

تنطوي الصور الشعرية على رموز أسطورية منها: دلالات الإخصاب، يضاف إليها ما تختزنه صورة البرق التي تتحد فيها " دلالات الذكورة والأنوثة فالبرق نفسه بحركته المندفعة المجلجلة وبتفجير المطر المروي والمخصب رمز للذكورة في الاندفاع المتفجر والاختراق المروّي، وفعل الإخصاب، ولكنه

[١]- سوزان استتكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٨٢ .

[٢]- امرئ القيس، *الديوان*، ٢٤. الحبي: ما حبا من السماء، أي ما عرض وارتفع. المكلل: الذي في جوانب السماء كالإكليل، السنا: الضوء، السليط: الزيت، الذبال: الفتائل، أهان السليط: أي كثر منه .

[٣]- ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٢٥ .

بارتباطه بصورة بيضة الخدر يكتسب الرموز الجنسية الأنثوية، فتتفاعل تلك الرموز، ويكون ثالثها المعادل الرمزي لالتقاء الذكر والأنثى، واتحاد الذات وتكاملها وزرع بذرة الحياة في الأحشاء وانبثاق الحيوية من أرض اليباب"[1]. فالمطر هو الإخصاب الذكوري الذي أفرزالأرض المعشبة والطيور المنشدة والألوان التي تزين الأرض.

لقد عزت استتكيفتش صورة الماء، في معلقة امرئ القيس إلى مرجعية ميثولوجية فقالت إن المطر: " هو صورة ذات جذور عميقة في ميثوبيا الشرق الأوسط، حيث نجد في أسطورة من أساطير سومر وصف نزول المطر على الأرض بأنه سيلان في الإله أنكي في رحم الآلهة فهو رسغ، أي ما يعبّر عن الخصب والإنجاب"[2]، أي العبور إلى عالم الاندماج.

يتحقق الولوج إلى عالم الذات والوجود في صورة الأزهار التي تنشي الأرض العطشى بعد سيلان أشبعها، وفي صورة النباتات التي ظهرت كبضاعة تاجر يماني، إنه الدخول المجتمعي في نسيج الحضارة التي كانت ممزقة ومدمرة، الدخول في عالم الاندماج، كقول الشاعر:

كَأَنَّ مَكَاكِـــي الـــجَوَاء غـــديّة صَبُحن سُلافاً مِنْ رَحِيْقٍ مُفَلْفَلِ

كَأَنَّ سِباعاً فيـــهِ غَرقى غُدَيَّةً بِأَرجائِهِ القُصوى أَنابيشُ عَنصُلِ

وَأَضحى يَسُحُّ الماء عَن كُلِّ فَيقَةٍ يَـــكُبُّ عَلى الأَذقانِ دَوحَ الكَنَهبَلِ

وَتَيماءَ لَم يَترُك بِها جِذعَ نَخلَةٍ وَلا أُطُماً إِلّا مَــــشيداً بِجَنَـــدَلِ[3]

التغريد صراخ العَطِش الذي ارتوى، والسّح صراخ العابر المتخطي. يلفّ اللوحة"جوّ ديني شعائري يسبغ على الصورة أبعاداً أسطورية غنية، وتتمحور الصورة حول كلمة (فيقة): وهي أن تحلب

[1]- نفس المصدر، ٢٢٦ .

[2]- سوزان استتكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٨٠ .

[3]- امرئ القيس، *الديوان*، ٢٤-٢٦. الفيقة: أن تحلب الناقة ثم تترك شيئاً ثم يعاد حلبها. الكنهبل: شجر عظيم. الأطم: البيت المسطح. الأنابيش: يريد أصول ما نبش فيه، وشبه الغرقى من السباع بما نبش من العنصل. والعنصل نبـــت بـــري يشبه البصل.

الناقة ثم تترك شيئا، قبل أن يعاد إلى حلبها، فما بين الحلبتين هي الفيقة،إن هذه الاستعارة تجعل السماء ناقةأسطورية عظيمة."[١]

كما تقودنا الاستعارة التالية (يكب على الأذقان دوح الكنهبل) إلى صورة المصلين المنكبين على وجوههم سجداً خشعاً عابدين، وجاء في قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهِ إِذَا يُتْلَى عَلَيْهِمْ يَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ سُجَّداً** ﴾[٢]، ﴿ **ويخرون للأذقان، يبكون ويزيدهم خشوعاً** ﴾[٣].

تحوي الصورة دلالات دينية ترمز إلى الخشوع والرهبة أمام القوة الخارقة المانحة، إنه العبور إلى الاندماج، حيث تبدو الصلاة شكراً وعرفاناً لجسر العبور، الذي هو المطر رمز الموت والانبعاث. إن صورة الماء في الشعر الجاهلي كانت ضرورة بل حاجة فنية وإنسانية ودينية للتعبير عن عطش الروح لرحمة السماء.

فالسيل والمطر ــ إذن ــ طقس عبور " إنه رمز تجدد الحياة بالموت، بالانصهار في أتون التجربة بالصدام بين القوى المتناقضة والمتصارعة، كالعنقاء التي لا تتجدد حياتها إلا باحتراقها وكآلهة أساطير الخصب المكتسبين الحياة بالموت، وكالمسيح المحقق بموته خلاص العالم، إنه نموذج الموت والانبعاث الكامن في اللاوعي البشري عبر التاريخ "[٤].

ج- الخمر:

عندما تغيب الذات عن عالم الهامشية والفراق والضياع، وتدخل في أنفاق تنتهي بنور يشع في النفس تلج عالم الاندماج.

الخمر في الأصل فاكهة محوّلة معدلة عابرة، ونموذج قوي للانتقال من مرحلة إلى أخرى، فهي قد خمّرت، ثم عتّقت فعصرت عابرة إلى عالم السوائل حيث صارت شراباً روحياً، ناضج الفاعلية في الجسد والنفس.

---

[١] - ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٢٨.

[٢] - *الإسراء*، ١٠٧.

[٣] - *الإسراء*، ١٠٩.

[٤] - ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٢٤ .

لقد اكتسبت الخمر بعداً أسطورياً حين عدت رمزاً أساسياً من " رموز الاندماج والحياة الاجتماعية"[١]، بل كانت استخداماتها في الجاهلية لأبعاد طقسية أسطورية، فقد رأت استتكيفيتش أن " الخمر في حضارات الشرق الأوسط القديمة بصفة عامة، وفي حضارات العرب الجاهليين بصفة خاصة، مادة ذات أبعاد طقسية ورمزية متعددة، فلها دور في كل طقوس التضحية والقربان والثأر، وعقد القسم بصفتها بديلاً للدم أو رمزاً له وللصبوح ــ أيضاً ــ وجه طقسي، فهو يلعب دور مرجعية جماعية أو قربان، ولذلك يمكننا أن ندرك في فضّ ختام الخمر ذبح ضحية يحتفل الشاعر عن طريقته باندماجه في المجتمع."[٢]

ففي تسارع الجاهلي لمعاقرة الخمر صباحاً فريضة يسعى الشاعر لتأديتها، وطقس يظن أنه سيدخله عالم الذات والوجود، وواجب يظن أنه لا بد من القيام به للعبور إلى ضفة الذات الأخرى. ففي قول لبيد:

بَل أَنتِ لا تَدرينَ كَم مِن لَيلَةٍ طَلــقٍ لَذيذٍ لَهوُها وَنِدامُها
قَد بِتُّ سامِرَها وَغايَةَ تاجِرٍ وافَيتُ إِذ رُفِعَت وَعَزَّ مُدامُها
وَصَبوحِ صافِيَةٍ وَجَذبِ كَرينَةٍ بِـــمُوَتَّرٍ تَـــأتالُهُ إِبـــهامُـــها[٣]

في (صبوح صافية) طقس اندماج يعيشه الشاعر وكأنه يقدم طقس تضحية، وقرباناً واجباً عليه في الصباح الباكر علّ الإحساس بالوجود يطاله.

يتضح البعد الأسطوري ويتجلى في طقسية الخمر وقدسيتها، وذلك في صورة الخمر الصافية الأشبه بشعاع الشمس، والأشبه بالنور والضياء تارة، وبعين الديك تارة أخرى، والنور والضياء من سمات كوكب الزهرة، وقد ربطت الخمر في الجاهلية بالزهرة وبأجرام سماوية أخرى عبدت بوصفها ربة للخمر من جهة ونظيرة للشمس من جهة أخرى. إذن الخمر في الأساطير شراب مقدس للآلهة.

[١] - سوزان استتكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٧٠ .

[٢] - *المرجع السابق*، ٧٠.

[٣] - لبيد بن ربيعة، *الديوان*، ٣١٣-٣١٤. طلق: لا حر فيها ولا برد. التاجر:تاجر الخمر، غايته:رايته التي ينصبها ليعرفه طالبو الخمر، عز مدامها: ارتفع ثمنها. كرينة: المغنية. وتر: ذات أوتار. تأتأله: تصلحه.

كما ترمز الخمر إلى الخصوبة والأمومة لارتباطها بالشمس، والشمس في الأساطير تحمل رموز الأمومة والطهارة والقداسة.

د- الفرس:

يرتقي العابر سابحاً على صهوة الجوادمختصرا الزمن غير آبهٍ برياحه المدمِّرة، والفرس هو الجسر الرامز " إلى العابر المندمج أيضاً، باعتبارها طاقة طبيعية مقيدة لخدمة المجتمع البشري، وهذا هو أساس تشبيه الفرس بنخلة جرداء، فهي أيضاً صورة أخرى للطبيعة المتحضرة" [١].

في جموح الفرس انعتاق وحرية واندماج، ووصفه بالنخلة الجرداء كناية عن الشموخ والعظمة والارتقاء.

وصورة الفرس كما وردت في الشعر الجاهلي كانت نوعين:

١- **النوع الأول**: فرس الصيد: فرس التخطي والتجاوز لمطبات الحياة الكثيرة، إلى الاعتلاء على تلالها، وفعل الصيد بحد ذاته هو فعل اقتناص وتقييد وإلغاء لزمن الهامشية والفراق، ومحاولة للعبور حيث لحظات القوة والتجدد، فاقتناص الفريسة فعل ذو دلالة طقسية، لأنه يرتبط بإيقاع التحول والتجديد في حياة القانص والمقتنص في آنٍ معاً. وزمن القنص أو الصيد هو زمن الغدو، الذي ارتبط ــ رمزياً ــ بالشروق والألق، والضياء، وبداية عهد جديد.

ويعد امرؤ القيس من أبرع الشعراء عبوراً عبر القنص، وتخطياً، في قوله:

وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها   بِمُنجَـرِدٍ قَيـدِ الأَوابِـدِ هَيكَلِ
مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقبِـلٍ مُدبِرٍ مَعاً   كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ
كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِبدُ عَن حالِ مَتنِهِ   كَمـا زَلَّتِ الصَفـواءُ بِالمُتَنَزَّلِ
عَلى العَقبِ جَيّاشٍ كَأَنَّ اِهتِزامَهُ   إِذا جاشَ فيهِ حَميُهُ غَليُ مِرجَلِ [٢]

[١]- سوزان استتكيفتش، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، ٧١ .

[٢]- امرئ القيس، *الديوان*، ١٩-٢٠. الوكنات: المواضع التي تأوي إليها الطير. المنجرد: الفرس القصير الشعر. الأوابد: الضخم. يزل اللبد: أملس المتن سهله. الحال: موضع اللبد من ظهره . الصفواء: الصخرة الملساء . المتزل: النازل عليها. على العقب جياش: أي يجيش في جريه كما تجيش القدر على النار. العقب: جري بعد جري. اهتزامه: صوت جوفه عند الجري. الحمي: الغلي. المرجل: القدر.

يعبر الشاعر إلى عالم الذات والوجود طاوياً الزمن، مقيداً الطيور، وقانون الطبيعة، على الهيكل المتين الذي يجسد بفعله وشكله قانون الاندماج والتآلف.

والصورة التي قدمهاالشاعر تأخذ بعداً أسطورياًواضحاً،مفاده أن الشاعرالقانص المقتنص يتحد مع فرسه حتى يغدوا شخصاً واحداً متخطياً الضرورة غير آبه بقوانين الوجود.

ففي تشبيه جوفه المغلي قوة وحرارة وإرادة وعنفواناً بالقدر على النار طقس أسطوري، يحوي عبورامن نوع خاص؛ لأن النار أداة تحول وانتقال من مرحلة بدائية إلى مرحلة متحضرة، من الرماد إلى التكوين، وفي غليان جوف الفرس إشارة إلى تحوله وفارسه من فرس عادي إلى آخرأسطوري. من فرس مستسلم أويكاد، إلى آخر متحد ومتمرد، يجنح للوصول إلى أقصى المبتغى، وهو الاندماج.

في قدرة الفرس الأسطورية تحدٍّ للزمن القاسي، وقهر للمتناقضات في الحياة، وتجسيد للصراع اللامنتهي، لذا كانت صورة الحيوان عموماً، والفرس خصوصاً، صوراً حية تضجّ بالحيوية والعبور والتحول، وما فرس امرئ القيس إلا ذاته الداخلية،الرافضة، الدافعة إلى لحظة الإبداع الشعري من قمة الحس الشعوري.

٢-النوع الثاني: فرس الحرب:

فرس الانتصار على الهزيمة والتحول من القاع إلى القمة، من الشرذمة والتشرد إلى الاندماج، ويغدو العبور عليه مظهراً متميزاً من مظاهر الاندماج، وليس أدل على ذلك من فرس عنترة المعادل النفسي لصاحبه:

وَلَرُبَّ مُشعِلَةٍ وَزَعتُ رِعالَها   بِمُقَلَّصٍ نَهدِ المَراكِلِ هَيكَلِ
سَلِسِ المُعَذَّرِ لاحِقٍ أَقرابُــهُ   مُتَقَلِّبٍ عَبَثاً بِفَأسِ المِسحَلِ
نَهدِ القَطاةِ كَأَنَّها مِن صَخرَةٍ   مَلساءَ يَغشاها المَسيلُ بِمَحفَلِ
سَلِسُ العِنانِ إِلى القِتالِ فَعَينُهُ   قَبلاءُ شاخِصَةٌ كَعَينِ الأَحوَلِ[١]

---

[١]- *ديوانه*، ٢٥٩-٢٦١ . مشعلة: حرب شديدة كالنار المشتعلة. وزعت رعالها: أي كففتها عن التقــدم وصــرفتها. بمقلص: يعني فرساً مدجج الخلق خفيفاً. نهد المراكل: واسع الجوف. المعذر: معقد العذار. الأقرب: جمع قــرب وهــو الخصر. فأس اللجام: ما دخل في فم الفرس فيه. المسحل: الحلقة التي فيها طرف منشار اللجام. وأراد بقولــه: ســلس

إنه الفرس، الجسر المقاوم بكل ما أوتي من صلابة. يبدو عنترة فخوراً بفرسه فخره بذاته، فهو المنقذ الوحيد من براثن العدم، والهامشية التي تطاله في كل حين، في سباقه أقرانه سباق الزمن عله يحظى من أمره بشيء، وفي قوته ولوج إلى عالم الاندماج.

إنه الفرس ــــ الشاعر المعرّض لقذفات العالم واستهجانه قبل حصوله على الحرية عَبْر ولوجه عالم الذات، وفي شخوص عينيه إمعان ببوابات الوجود.

إذن في تشوف الشاعر إلى تجاوز العالم السلبي المعيش وتخطيّه تجسيد للعبور، وجسر العبور هو أقصى ما بلغته ذات الشاعر من إبداع وتخطٍّ وانطلاق.

في صورة الفرس إبداع خلاّق واستبطان واضح لبعض العوالم الأسطورية الغريبة، حتى بدا الفارس أسطورياً أشبه بأنصاف الآلهة المحلقة الباحثة عن الوجود، وكأنه" المعادل الرمزي لبينا سوس الفرس المجنح في الأساطير الإغريقية، ورمز الروح المحلقة، والمغنين الملهمين، وللفرس المجنح الذي ارتفع بالنبي إيليا إلى السماء، وللفرس التي جسدها يوحنا في سفره الرؤيوي وللبراق المخترق بالرسول السموات السبع،البالغ به سدرة المنتهى حيث التقى الخالق وتلقّى الوحي".[١]

خاتمة:

نخلص من هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

- تختزن الكثير من الصور الشعرية التي ساقها بعض الشعراء الجاهليين أبعادا أسطورية؛ حتى عدبعضها، ترجمة لأساطير معينة وطقوس.

لقدجسدت مرحلة الفراق، عبرصور الطلل ورحيل الظعائن، جسور العبور من عالم الاستقرار الآمن إلى فياف مادية ومعنوية لااستقرار فيها، وقدبدا المنهج الأسطوري في هذه الصور الشعرية أداة لقراءة النص الشعري قراءة مبنية على أسس فكرية.

المعذر: أي أنه لين العنان عند الكرّ. متقلب عبثاً: وصفه بالنشاط، فهو يتلاعب بفأس لجامه ويحركه في فمه. نهد القطاة: غليظ معقد الردف كأنها صخرة ملساء يجري عليها الماء. المحفل: حيث يكثر الماء. يغشاها السيل: أراد ما يجري علـــى الماء من المسيل. سلس العنان: أي متأتٍّ للكرّ، لين العطف. عينة قبلاء: لعزة نفسه ونشاطه.

[١] - ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية*، ٢٧٠ .

و تجلت الأبعاد الأسطورية في مضامين الصور التي جسدتها مرحلة الرحلة والضياع، في صور الناقة ومتحولاتها وفي صورالليل والصحراء، وقد ظهرت هذه المرحلة كجسر عبور حيث الملاذ الكامن في التلاقي والإحساس بالوجود عبر الاندماج.

وبرزت أسطورية الصورة الشعرية في طقس الاندماج (مرحلة الوصول إلى المبتغى) في صورالمرأة، والماء والخيل والخمر، إذ اكتسبت كل من هذه الصور بعدا أسطوريا، حين عد كل منها رمز تحول وتخط وتجاوز واندماج.

قائمة المراجع والمصادر

- القرآن الكريم.

١ - استتكيفيتش، سوزان، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، المجلد(٦٠)، الجزء الأول، ١٩٨٥، يناير– أكتوبر، القصيدة العربية وطقوس العبور، جامعة شيكاغو.

٢-الأعشى الكبير، *الديوان*، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٨٣م.

٣- امرؤ القيس، *الديوان*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩.

٤-تأبط شرا، *الديوان*، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقارشاكر، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

٥-الحسين، قصي، *أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام*، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

٦-ابن سيرين، *تفسير الأحلام الكبير*،ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٨٥.

٧-الشنفرى، *الديوان*، جمع وتحقيق وشرح د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

٨-عجينة، محمد، *موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها*، الجزء الأول، والجزء الثاني، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط ١٩٩٤،١.

٩-علي، جواد،*المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*، ج٦، بيروت، ١٩٧٠.

١٠-عنترة العبسي، *الديوان*، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.

١١-عوض، ريتا، *بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)*، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

١٢- لبيد بن ربيعة العامري، *الديوان*،تحقيق إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢.

١٣- النابغة الذبياني، *الديوان*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م.

تحولات الموضوع الوطني والقومي في قصص محسن يوسف

الدكتور محمد مروشية *

الملخص

تتناول هذه الدراسة التجربة الإبداعية للقاص محسن يوسف، بدءاً من مجموعته القصصية الأولى (وجوه آخر الليل)، وانتهاء بمجموعته القصصية الأخيرة (حكايات السيدة الجميلة)، وهذه الدراسة ليست تأريخاً للتجربة الإبداعية للكاتب، وإنما تلمس لتجربته القصصية وتطوراتها، والكشف عن التحولات التي طرأت على الموضوع الوطني والقومي وقد تم تتبع التغيرات التي طرأت على التجربة الإبداعية، والمضامين الفكرية للكاتب، وتناول التقنيات الفنية التي وظفها في قصصه، كالتقطيع، والعنونة، والمونولوج الداخلي، وتداعي الأفكار، والإشارة إلى أن الكاتب لايشقى وراء المصطلحات الحداثية، بل يبقى له صوته القصصي الخاص الذي يتفرد به، مستخدماً السرد النابض بالحياة.

كلمات مفتاحية : التحولات، محسن يوسف، ثنائية النهوض والانكسار.

المقدمة :

إن المتتبع للتجربة الإبداعية للقاص محسن يوسف[١]، يلحظ مدى التصاقها بالواقع المعيش، وبعناصره الثابتة والمتحركة، ومنذ أن بدأت تتفتح براعم تجربته القصصية في أوائل الستينات، كان

---

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٤= ٢٠١١/٦/٢٥ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٤ = ٢٠١١/١٠/٦

[١] - يجهل محسن يوسف مكان ولادته وتاريخها، ولم ينعم بحنان والديه، أعود لأكرر، فتاريخ ولادة محسن يوسف ومكانها، مشكلة تقع بين احتمالين، وهو راضٍ بهما، فالزمان : ١٩٣٦-١٩٣٩، والمكان : اللاذقية أو طرابلس، وهو يعشق المدينتين، والزمن أهم ما يريحه فيه، هو أن التاريخين منحاه لقب (ابن السبعين)، وهو عنوان آخر قصة كتبها = = مات والد محسن يوسف، وكان أصغر من أن يعي ما حدث، ولحقت به أمه، كأنه طائر لا سرب له على ساحل الوطن وداخله، ليعيش رحلات ابن بطوطة بين جبال وطنه الكبير وسهوله. يشير الكاتب إلى أن هذه الحياة التي عاشها أسهمت بشكل كبير في رؤيته حول الإنسان والمجتمع والعالم، وأنها تركت بصمات واضحة على عالمه القصصي.

واضحاً أن الهمّ الوطني والقومي يؤرقه أكثر من غيره من الهموم، بل إن تجاربه القصصية الأولى تجسد تلك المعاني، ربما أكثر مما جسدت قضايا الفن والإبداع.

وإذا كان الكاتب قد أولى أهمية قصوى للمضامين الفكرية، فهذا لا يعني أنه لم يطور أدواته الفنية، ولم يستفد من تقنيات القصة الحديثة، بل سنكتشف أنه ظل حريصاً على التجريب والتحديث والاستفادة من التجربة الإنسانية في كتابة القصة القصيرة شكلاً ومضموناً.

وهذه الدراسة لا تقيد نفسها بمنهج معين، وإنما تحاول الاستعانة بما يفيدها من مناهج البحث الأدبي، ولا سيما التاريخي، وبناء على ذلك تم توزيع البحث على القضايا الآتية :

- تضاريس التجربة الإبداعية في قصص محسن يوسف.
- ثنائية النهوض والانكسار في الموضوع الوطني والقومي.
- الانسحاب من المجتمع والانكفاء على الذات.

١ - تضاريس التجربة الإبداعية في قصص محسن يوسف :

اعترف ــــ دون تردد ــــ أن رحلة هذا الكاتب مع الزمن والأدب، رحلة طويلة، تصعب الإحاطة بها، وإذا ما تأملنا عناوين مجموعاته القصصية، نجده يعترف هو الآخر، عبر هذه العناوين، بحجم المكابدة والعذاب والصبر، وشراسة المعارك التي خاضها، لاعتلاء مكانته القصصية المميزة. وأول ما يلفت النظر في التجربة الإبداعية والمضامين الفكرية في قصص محسن يوسف، أن عالم المصيبة

نال شهادته الأولى متنقلاً بين قرى منطقة (صلنفة) واللاذقية، وانتسب إلى كلية الآداب بجامعة اللاذقية، قبل أن تحمل اسم (تشرين).

لكنه تابع دراسته على ساحل بحره الأبيض في مدينة الإسكندرية المصرية، ومن هناك فرَدَ جناحيه وطار، ليعبر البحر، زار تركيا من شرقها إلى غربها، وتذكر جبال اللاذقية، وهو على قمة جبل (فيتوشا) في صوفيا البلغارية، وأخذه الزمن بعيداً وقريباً، وكان يكتب ويكتب، وينشر في صحف الخمسينات والستينيات، ومن وحي رحلاته، كتب للأطفال قرابة (٢٥) عملاً، وسيناريو واحداً بث عبر التلفزيون السوري، واحتفت عناوين ما كتبه للأطفال باسم (السندباد)، فرحلاته تحفل بالمعلومات عن أماكن زارها ضمن قالب حكائي يسعد الأطفال .... مع اهتمامه بأدب الطفل، أصدر في الدراسات سبعة كتب، وثلاث روايات، واثنتي عشرة مجموعة قصصية مع أعمال قادمة قيد النشر. (حوار أجريته مع الكاتب، ٢٠ تشرين الأول ٢٠١٠.)

والانتكاس واليأس والمعاناة والقهر والاغتراب وفقدان العلاقة الأساسية مع العالم ــ ولا سيما بعد نكسة حزيران ــ يشكل المحور الرئيس في عالمه القصصي.

أما العناوين، فالكشف الملحق يحتويها، ولا ضير من ذكرها، حسب تناولنا لبعض قصصها، وتلمس ملامحها، في هذه الدراسة، والمجموعات هي : (وجوه آخر الليل ــ معرض صور ــ عالم المواطن م ــ الطريق الطويلة ــ الطيور ــ أحزان تلك الأيام ــ الوقوف على الرؤوس ــ اعترافات فارس الزمان ــ آخر الرجال ــ كالذكريات ــ أحزان آدم ــ حكايات السيدة الجميلة) .

والملاحظ في العناوين أنها تحمل رموزها ودلالاتها، فمعرض صوره أو عالمه واسمه يبدأ بحرف الميم، تتزاحم في هذا المعرض أو العالم، الصور والوجوه والرؤوس، والطيور والفرسان والرجال والذكريات والحكايات والأحزان، وكل هذا يرافق رحلته، وهو يطأ أديم الطريق الطويلة، عابراً المسافات والسنين ...

إن وقفة متأنية عند قصص الكاتب تكشف لنا أن قصصه جميعها تنتقد الفساد والتدهور والعسف والهزيمة بمنتهى القوة، وتنطلق من منطلق الحرص على الهم الوطني والقومي، ولكنها تقدم صورة سوداء كالحة للواقع، وعلى الرغم من محاولات واضحة لغرس الأمل في النفوس، فإن عالم هذه القصص يظل ينوس بين النهوض والانكسار.

٢ - ثنائية النهوض والانكسار في الموضوع الوطني والقومي:

يبدو جلياً أن ثنائية النهوض والانكسار تكاد أن تنسحب على الأعمال الإبداعية للقاص محسن يوسف، وربما يعود ذلك إلى تمزق روح الإنسان العربي بتأثير صدمة الهزائم التي تتالت، فظهرت بوادر الانكفاء على الذات، غير أن محسن يوسف لم يفقد الأمل، وظل يؤمن بقدرة الإنسان العربي على النهوض من قلب الهزيمة.

تضم المجموعة الأولى (وجوه آخر الليل)، القصص الآتية : (الليل، السبي، الخيوط، البلد المهجور، سقوط الورود الحمراء، الطفل الخامس، الوحش، الوجه الذي لا ينسى، مطر خط الاستواء، الشمس في درجة الصفر، الجوع، سماء لا تمطر، الجبل، اللعبة، وجه بلا ملامح، صور لوجه واحد).

لنقرأ الإهداء الذي افتتح به مجموعته :

" الفجر الذي ننتظره، هو الجنين الرائع لذلك الليل الطويل الذي نزل ببغداد مع الغزو المغولي، فإلى كل الذين ماتوا، ضاعوا، جاعوا، فقدناهم أو نسيناهم. إلى: كل الذين عملوا، ضحوا، تشردوا، وذاقوا مر العذاب. إلى هؤلاء جميعاً، لأنهم كانوا المنارات التي تحدت الليل، وظلت تومض في العيون والقلوب، بانتظار الفجر الذي يولد ... " [١].

هذا الإهداء الذي افتتح به الكاتب مجموعته الأولى، يمكن أن يتصدر مجموعاته التالية كلها، فهؤلاء الذين أهداهم كتابه الأول، هم شخصياته في جميع أعماله، وهم عالمه الذي يعشق، وينهل من سلسبيل عطائهم وتضحياتهم، واستمرارهم في الليل الطويل الذي أعقب غزو بغداد، وتشير عناوين أغلب قصص المجموعة إلى ذلك، وينهي قصة (الطفل الخامس): " بأمنية الأب أن يكون لديه عشرات الأولاد، فهم الذين سيهزمون الغرباء في الحروب القادمة " [٢].

إننا نلحظ من خلال التوقف عند بعض قصص هذه المجموعة أن الهزيمة والانتكاس، وفقدان العلاقة الأساسية مع العالم يغلف هذه القصص، وقد غابت إمكانية المصالحة مع العالم، وربما تعود تلك الرؤية القاتمة إلى الهزائم التي تتالت بدءاً من نكبة فلسطين، مروراً بهزيمة حزيران، وانتهاء بمسلسل التنازلات التي قدمها العرب للكيان الصهيوني، وما زالت تقدم، وقد أدى ذلك كله إلى اقتلاع القاص من جذوره.

نكتشف أن قصصه في مجموعته الثانية (معرض صور) تحمل نغمة تفاؤلية، وأملاً فردياً وقومياً، وحساً إيجابياً في إمكانية المصالحة مع العالم، والنهوض من مستنقع الهزيمة، فيبشر في آخر صفحة منها، وآخر الكلام بأن الفجر الذي ينتظر " يبدو كطائر أبيض، يقترب من البيوت التي كانت ما تزال في الليل " [٣].

---

[١] - محسن يوسف، وجوه *آخر الليل*، ص٥.

[٢] - *المصدر نفسه*، ص٤٥.

[٣] - محسن يوسف، *معرض صور*، ص٨٤ .

وتضم المجموعة أربع عشرة قصة، وهذه عناوينها : (السباق، القتل، المطر، البحر، زهرة، الرايات، معرض صور، وجهان، جرح عبد الرحمن، ولادة في الجانب الآخر، الحصادون، مذكرات إنسان من الدرجة الثالثة، الصيادون والطرائد، الطائر الأبيض).

وأتوقف عند قصة (جرح عبد الرحمن) [١] لدلالتها التاريخية، وفرادة ما استدعته من التاريخ، فالكاتب يستحضر شخصية القائد العربي عبد الرحمن الغافقي، وقد استولى على مدينة بوردو في فرنسا، ويزحف باتجاه مدينة تور، وبلعبة فنية بارعة، يقارب الكاتب الإحساس بالانتصار، في زمنين مختلفين، ويوم واحد، هو يوم سبت من أيام تشرين الأول عام ١١٤ هـ / ٧٣٢ م، وسبت آخر من أيام تشرين الأول عام ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م، وها هو القائد العربي صانع انتصارات السبت الأول، يفخر بما تحقق في حرب تشرين ١٩٧٣... لنقرأ الحوار الذي صاغه الكاتب بطريقة موحية وعميقة:

- ألم يشف جرحك يا عبد الرحمن؟
- إنه ينزف منذ ثلاثة عشر قرناً.
- وهل سيظل ينزف؟
- كلا ... بدأ يلتئم " .... [٢]

تكتسب هذه القصة أهمية خاصة من خلال العودة إلى التاريخ، لأنها تتصدى للموضوع القومي عبر " اختزال التجربة البشرية، وتكثيف الفعل في لحظة هي الزمن، وفي مدى مفتوح هو التاريخ " [٣].

ويبدو جلياً أن حرب تشرين التحريرية تشكل النقطة المضيئة في سماء الأرض العربية في العصر الحديث، ومن هنا نرى أنه ظل يؤمن بقدرة الإنسان العربي على النهوض وقهر الهزائم.

ويتجلى الهم الاجتماعي جلياً في هذه المجموعة عبر رصد المآسي التي يعانيها المواطن، حيث إن ظروفاً اجتماعية فرضت كثيراً من ظواهر التشدد والقمع والاستلاب، جعلت القاص ينكفئ إلى الداخل، وتتوضح هذه الرؤيا في قصة(القتل) [٤] من خلال العلاقة بين الحب المحاصر، وقوة التقاليد،

---

[١] - المصدر نفسه، ص٤٥-٥٠ .

[٢] - محسن يوسف، *معرض صور*، ص٤٩.

[٣] - عبد الله أبو هيف، *الأدب والتغير الاجتماعي في سوريا*، ص٢١٦ .

[٤] - محسن يوسف، *معرض صور*، ص١٢-١٣.

والأعراف الاجتماعية والشرائع السماوية، كما يصورها في هذا المقطع، الذي يقول فيه : " نفضا الغبار والأشياء العالقة بهما، ووقفا يلاحقان الليل من الشرفة، قال:

- سيرانا الجيران.

عندئذ ... سمع صوت تنفسها

- خنجر أبيك سيقتل ابتسامة فجر.

رأى عينيها تتوهجان

- ربما قتله أخوك في أحشائك ...

يداها تضغطان بقسوة :

- سيتبرأ منك جميع أقاربك.
- خذني معك.
- المدينة ستخرج خلفك كلها. ربما رجموك "

استطاع الكاتب في هذه القصة أن يضع يده على الجرح، مبيناً أن قوى الشر الاجتماعية تقف دائماً في وجه العلاقات الإنسانية لقهر الحب واغتياله، وقد وفق القاص فنياً في المعمارية الفنية لهذه القصة عندما خفف من سلطة الحادثة، واستعاض عن ذلك بالجو العام الذي يفضي إلى وحدة الانطباع.

تضم المجموعة الثالثة (عالم المواطن م)، عشر قصص، يقدم بعضها لقطات من حرب تشرين التحريرية، يبتعد فيها عن المباشرة، فيلجأ إلى إسقاط التاريخ على الواقع المعاصر، وفي بعضها الآخر يلجأ إلى الرمز. ويتناول في بعض قصصها قضايا الذبح والغموض والظلم والعسف والحرمان، مما تمتلئ به الحياة، وقصص المجموعة هي: (مذكرات رجل ميت، مدينة الموتى، الظل، الجثة، مجموعة صور للمواطنة ق، غزاة مدينة ف، الأيام الملونة، المواطن م ، الخروج، معرض عن حياة عاشق قديم).

تقارب حرب تشرين قصة (مذكرات رجل ميت) [1] بورقة نعي لرجل مزق ثيابه وبكى، كسر سيف جده القديم، وحلم بسيف من ذهب ليقاتل الأعداء، ثم مات ليقف فارس مشرق الوجه على

---

[1] - محسن يوسف، *عالم المواطن م*، ص٩.

مقربة من ضريحه، ويكتب على حجارته: " ننعي إليكم المدعو .... الذي فارق الحياة ظهيرة هذا اليوم، السبت،السادس من تشرين الأول لعام١٩٧٣ ميلادي".

الحدث في هذه القصة نتاج واقع وذات في آن واحد، واقع حرب تشرين التحريرية، وذاتنا حيال هذه الحرب، والقاص كان أميناً في رصد أحداثها، ولا سيما إذا عرفنا أنه شارك فيها، ومن هنا يتحقق في هذه القصة الصدق الفني والواقعي في آن معاً.

القصة الثانية من هذه المجموع، نشرت في أحد أعداد مجلة الآداب اللبنانية، عام ١٩٧٥، وعنوانها (مدينة الموتى)، وكتب عنها الكاتب المصري الدكتور سيد حامد النساج ما يأتي [١] :

"مدينة الموتى، تجربة فنية لصهر نوع من الإحساس بالضيق من الواقع المعيش، في محاولة للانفلات من أسر المكان والسماء والأرض إلى حيث تكون الأسوار محطمة والسماء كبيرة. والعدل والحق والمساواة شيئاً واقعياً حقيقياً حياً ".

أما القصة المعنونة (المواطن م)، فقد تناولها الدكتور هاني الراهب في إحدى دراساتها، ومما كتبه، ما يأتي [٢] :

" تبدأ ـــ المواطن م ـــ بمنسوب عال من التوتر، يحافظ عليه الكاتب بنجاح مستمر ومطرد، ويتقدم مباشرة إلى المفاصل الأكثر حساسية في دراما حياتنا المعاصرة، ويجهر بعوراتها المكشوفة المتأبية على التغطية. إن (المواطن م) لا يموت، وسواء أكان مواطناً أم وعي مواطن، وبالتالي وعي شعب بأكمله، فقد استطاع أن يرد الموت عنه إلى جلاديه"

إننا نجد في قصص هذه المجموعة ملامح لاتجاه واقعي، يحاول معه الكاتب معرفة الواقع، وينحى في هذا التعريف مع حركة التاريخ، ومن خلال أدواته الخاصة، يقول القاص في قصة (مذكرات رجل ميت) [٣]:

- إلى أين أيها الرجل؟

---

[١] - سيد حامد النساج، *مجلة الآداب*، ع١١-١٢، ص٣٦.

[٢] - هاني الراهب، *مجلة الموقف الأدبي*، ص١٣١.

[٣] - محسن يوسف، *عالم المواطن م*، ص١٠.

- أنا ذاهب إلى دمشق.
- لماذا ؟
- لن نسمح للتتار بتدنيس ....

حوم طائر أسود فقضم الرأس الشامخة قبل أن يتم الرجل ما كان يود أن يقوله " وهكذا نلاحظ اهتمام الكاتب بإسقاط التاريخ على الواقع المعاصر، وقد تكون هذه الموضوعات التاريخية " حيلة أدبية للتخفيف من وطأة النقد الموجه إلى المجتمع"[١].

تضم المجموعة الرابعة (الطريق الطويلة) أربع عشرة قصة تمثل ــ في معظمها ــ تطوراً واضحاً في النضج الفني، والتجريب والتحديث في القصة القصيرة، تتكلم عن حياة المسحوقين والمعذبين والمناضلين ... تبرز النقاء الإنساني، والتماس البياض من السواد، وتعكس تحولات الموضوع الوطني والقومي، وهذه عناوينها: (تغريبة القرن العشرين، عرس الرجل العاشق، الطريق الطويلة، الستائر السوداء، الطوفان، سفر برلك، صورتان لوجه واحد، جريمة الحي الساحلي، الذئاب، الليالي، الشقي، عش الحمام، طائر الأعالي، الضفاف الجميلة) .

وتقدم قصة (سفر برلك)[٢] " العالم وقد اجتاحه الكسوف، وسيطر عليه الظلم والجبروت والجريمة والجوع والخيانة والتخاذل والخنا والقوادة، ومن خلال قصاصات من الصحافة اليومية ومقاطع من مؤلفات مختلفة يكتشف المرء أن العالم خلق مشوهاً، وشب وترعرع، وكلما تقدمت الأيام ازداد الفساد والقمع والاغتراب استشراء، وأن الفساد توأم الإنسان خلق معه، وسيحمل معه على الألواح ".

وهكذا يعتقد بطل القصة الكاتب م. م. يوسف صاحب مخطوط (الشمس تظهر من الغرب) الذي يقدم في هذا المخطوط :

" شهادات على عصر قذر، فالحياة تلوثت إلى درجة التعفن، فقدت الأمور نظافتها، وتعددت الوجوه، والعصافير هاجرت، والسماء مكتظة بأسراب الغربان والبوم، الأشجار هرمت وتكسرت

[١] - محمود الأطرش، *اتجاهات القصة القصيرة في سوريا*، ص٣١١.

[٢] - حسام الخطيب، *القصة القصيرة في سوريا*، ص١٤٥.

أغصانها، اللصوص في كل مكان ... العهر والقوادة من سمات العصر العامة،ولم يعد البحر بمثل صفائه القديم،ولم تعد المدينة كما كانت، ولم يعد الفرح فرحاً"[١].

وعلى الرغم من إشارة الكاتب إلى أنه كان هناك فرح في الماضي، ولكننا لا نلتقي بما يوحي أن القهر والقمع والفساد والاغتراب أمر طارئ في المجتمع الإنساني، وربما يمكننا أن نشير إلى أن محسن يوسف يتقاطع في هذه القصة مع رؤية الكاتب (زكريا تامر) حول جوهرية الشر وأزليته وربما انتصاره.

وإذا كان القتام ينسحب على هذه القصة من بدايتها، ويصور كل مظاهر الاستلاب والقمع والشذوذ والجوع، غير أن القاص يحاول أن ينهي قصته بما يوحي إلى التفاؤل بعد إعدام السفاح الذي روع المدينة والأطفال " .... أعدم المدعو عمر الحاج صبيحة يوم الخميس الواقع في ١٩٧٧/٣/٢٤ .... وفي إعدام المذكور ما يشير إلى أن (السفر برلك) على وشك الانتهاء ... " [٢].

إن تقنيات ما قبل نزعة الحداثة مثل تيار الوعي والحوار الداخلي والقطع السينمائي واللمحات الأمامية والذاكرة الراجعة، تتجلى في هذه المجموعة، وتتكاثف ــ بشكل كبير ــ في قصة (الطوفان) [٣].

تمثل هذه القصة تحولات الموضوع الوطني والقومي، فالزناتي بن ساسة، بطل القصة،جندي مصري يسرح من الخدمة بعداتفاقيةكامب ديفيد،ويعود إلى قريته على ضفاف نهر النيل ليعمل في الفلاحة، وبدأت الآثارالسلبية لاتفاقيةكامب ديفيد تتوضح تاركة آثارها على حياة المواطن المصري، وتحاصر الكوابيس الزناتي، ويحلم حلماً مخيفاً مفاده: أن مياه النيل جفت، وأنها حولت لإرواء إسرائيل، أما الكابوس الآخر فهو أن ذكر الجاموس تمرد عليه، ورفض الانصياع لعمله اليومي، والكابوس الثالث تجلى في أن زوجته قد تزينت له، فعجز عن الاقتراب منها، واشتبه بأن ذكر الجاموس حل محله،

---

[١] - محسن يوسف، *الطريق الطويلة*، ص٢٦-٢٧.

[٢] - *المصدر نفسه*، ص٢٩.

[٣] - *المصدر نفسه*، ص٦٩-٧٦.

وتتكرر الكوابيس، فيجد نفسه في مواجهة زعيمه الأسمر ذي العينين الثعلبيتين الذي حاول الانقضاض عليه وتغييبه في السجن.

يقاوم الزناتي، ويصمد في وجه الطغيان المتمثل بشخصية (السادات) الذي حول النصر إلى هزيمة وكبّل مصر بقيود الإذلال والخضوع، فينجح في قهر الطغاة، فيتبدد الكابوس، ويعود النيل صافياً أزرق، وينصاع ذكر الجاموس، وتتجلى الزوجة في بهائها وانسجامها.

ونرى أن تلك القصة تمتلك كل أدوات الإبداع الشكلي والمعنوي واستطاع ببراعة أن يعبر عن التحولات التي أصابت الموضوع الوطني والقومي " أجمل ما في هذه القصة السياسية أنها خالية من الخطابية، فهي تشرح وضعاً سياسياً معيناً، وتعالج رد الفعل الشعبي المعافى ضد الخيانة، وتنتهي أخيراً بتأكيد قيم الصمود واليقظة الشعبية وانتصار الموقف الوطني، وانتهاء الخيانة والمعاناة " [١].

يواجه الزناتي الطاغية في المقطع الأخير:

" استشاط الرجل غضباً وأصبح له عشرات الأيدي، امتد بعضها وأحاط بالزناتي، كان جنود الأعداء ــ آنئذ ــ يحاولون تطويقه وقتله، بينما الضفة الشرقية للقناة تفتح ذراعيها لاحتضانه، داهمة إحساس حار، وكانت رجولته تزداد عنفواناً، وحوله يتجمع رفاقه في المعسكر وسكان قريته، فانقض على الرجل، أخذه إلى جسده الذي تحول إلى قبضة قوية ساحقة راحت تضغط وتضغط، والرجل الأسمر يتلوى ألماً. كان فمه المفتوح يكبر ويمتد في استغاثة طويلة، وعندئذ رأى الزناتي مياه النيل تطوف، وتطوف، وتغمر جميع الأراضي، تروي قطنه، وتنساب بغزارة بين أعواد قصب السكر، وكانت زوجته ــ عندما استيقظ ــ مستلقية وعلى وجهها علامات الرضى والنشوة، فنهض وأطفأ المصباح ثم عاد إليها " [٢].

أما قصة (الستائر السوداء) [٣] فهي تتمحور ضمن الموضوع القومي، وتتجه إلى أرض الكنانة لتجسد مأساتها الاجتماعية والسياسية. إن بطل القصة (صابر أبو الفقر) يحاصره البؤس والحرمان،

---

[١] - حسام الخطيب ، *القصة القصيرة في سوريا* ، ص١٧٠ .

[٢] - محسن يوسف ، *الطريق الطويلة* ، ص٦٧-٦٨ .

[٣] - *المصدر نفسه* ، ص٥٥-٦١ .

تنقطع به السبل فلا يجد حلاً لمأساته إلا بالتضحية بزوجته الجميلة التي ترتمي في أحضان الأغنياء وذوي النفوذ، وعلى الرغم من تغاضيه عن علاقات امرأته المشبوهة، فإنه يظلم مرتين : المرة الأولى في تغاضيه عما تفعله الزوجة، والمرة الثانية عندما تلفق له تهمة، ويوضع في السجن، وهناك يتعرض للقهر والعذاب، ويخرج من السجن، ويدفع به إلى سيناء لمقاتلة الأعداء بعد أن يعبر القناة مع العابرين، ولكنه يفطن أخيراً إلى جوعه وبؤسه، ويستشهد في ساحة القتال، وهذه الحقيقة المرة ماثلة في ذهنه، شيء واحد فقط اختلف معه بعد عملية العبور، هو أن اسمه انقلب من (صابر أبو الفقر) إلى (صابر أبو الفخر).

يشير الدكتور حسام الخطيب [١] إلى " أن هذه القصة المرموزة تحكي حكاية الشعب العربي في مصر كله، هذا الشعب هو الصابر، وهو الفقير، وهو الذي انتهكت حرماته، وأغلقت عليه أبواب السجن الكبير، وسلطت عليه أسواط العذاب، وأخيراً هو الذي جند لعبور سيناء، وهو الذي انتصر، وهو الذي احتفظ بتراث البؤس والفقر والاضطهاد. إن القصة تنجح في تأكيد هذه المعاني من خلال تقنية سردية تقليدية، تتخذ شكل فقرات إخبارية ذات عناوين صغيرة، تنقل المشكلة مرحلة مرحلة، ولا تخلو من خفة ورشاقة وبراعة في الانتقال من نقطة إلى أخرى، وهو انتقال منطقي غالباً ومتسلسل زمنياً ".

وهذه المجموعة، وفي كل قصصها، توجز حكاية المواطن العربي، وما يعانيه من قهر، غير أن الكاتب لا يفقد الأمل، ويبقى مؤمناً بقدرة الإنسان العربي على النهوض، وقهر الهزائم، لنقرأ سطوراً من القصة الأخيرة (الضفاف الجميلة) [٢] نلمس حال هذا المواطن قبل نكسة حزيران ١٩٦٧ م :

" قال شاب صغير لرفيقه :

- ليس في الوطن ما يسر، لحقت بنا طائرات الأعداء إلى المخادع، لم نعد نحلم بالفتيات. إننا أسرى يا صديقي ... ".

[١] - حسام الخطيب، *القصة القصيرة في سوريا*، ص١٨٠ .

[٢] - محسن يوسف، *الطريق الطويلة*، ص١١٤ .

إنها الضفة الأولى، أما الضفاف الجميلة، فتتجلى بعد حرب تشرين التحريرية عام ١٩٧٣، يعود الرجل البطل منتصراً، ليسعد أنثاه التي تعشقه، وها هي تبشره بما زرع في أعماقها، إنه الجنين المنتظر، واسمه تشرين، قائلة :

" – تشرين يتحرك في أحشائي، أحس به ينبض بين القلب والعينيين، وأحس أن أعماقي مضاءة بآلاف المصابيح الخضر .... ".

وفي قصة (الطريق الطويلة) [١] يتابع القاص رصد التحولات الاجتماعية وصراع الإنسان مع قوى الإحباط، ينهض (صابر) للثورة على النظام الاجتماعي السائد الذي يجرد الإنسان من إنسانيته ويصهره في بوتقة الحرمان والمرارة والفقر، موجهاً اهتماماً خاصاً إلى فكرة الصراع الطبقي. وتلجأ سلطة المعمل إلى الدهاء للقضاء على تطلعاته في إقامة نظام اجتماعي تسوده العدالة، ولخلق شرخ في علاقاته مع رفاقه في المصنع.

يطلبه المدير ويطلعه على تقرير عن تحركاته المشبوهة في المعمل " إن العامل (صابر) يستقبل بعض العمال في منزله ... يقول كاتب التقرير: إن اجتماع صابر بهؤلاء العمال ما يزال غير واضح المرامي، وإن كان يستبعد وجودهم لديه لأسباب تتعلق بالأخلاق، فزوج صابر تبدو محتشمة ورصينة، على الرغم من كونها جميلة " ويقرر المدير أن يبعد صابر عن هذه المطالب التي قد تشكل ثورة في المصنع، ويسميه مسؤولاً عن شؤون العاملين محاولة منه لرشوته. يحاول (صابر) أن ينقل رغبات العمال إلى الجهات العليا، حمل صابر طلبات العمال إلى الجهات المختصة، قطع سهولاً واسعة، وعبر أنهاراً ورأى شاطئاً يغص بالبواخر المبحرة والراسية، وقابل رجالاً عديدين لهم مختلف الصفات والألقاب، وحفل جواز سفره بأسماء مدن كثيرة : مدينة الريح، مدينة الربيع، الدار البيضاء، مدينة الخرطوم، عمان ... الخ " . ولكنه أدرك أن هذه المطالب ذهبت في مهب الريح، تقترب لحظة الاختيار الصعب، يقرر صابر الاستقالة والعودة إلى النضال ... " بتاريخ ١٩٦٣/٣/٥ وجدت إحدى الدوريات جثة ملقاة على قارعة الطريق، وقد غمرتها الثلوج التي تساقطت خلال الليل الفائت ".

[١] - المصدر نفسه، ص٧٣ - ٧٧ .

إن هذه القصة تمثل مرحلة الالتزام بقضايا الإنسان، ولكننا نرى أن القاص يعطي الأولوية للقضايا الفكرية ـــ في هذه القصة ـــ على حساب التشكيل الفني؛ لأن الهم الاجتماعي يطغى على غيره من الهموم عند الكاتب الذي يريد إيصال أفكار بعينها، آمن بها، ودعا إلى النضال الدؤوب لتحقيقها.

المجموعة الخامسة (الطيور) وهي أقرب أعمال الكاتب إلى البحر... فعناوين أغلب قصصها، يلوذ بالبحر، ويلتصق به، لنتأمل هذه العناوين: (طيور البحر، عريس البحر، خطر البحر، فرح البحر، سر البحر، موت البحر)، وتحمل بقية القصص، العناوين التالية : (ظبية الجبل، الحب، ثغرة في الجدار الغربي، الرجل الذي لا يموت، الطائر العائد).

ولعلي في تلمسي لهذه المجموعة، وسواها من أعمال الكاتب، أعذر من يحاول دراسة نتاج هذا القاص، لاتساع عالمه القصصي، وتنوع موضوعاته، وكثافة ما يطرح، ففي قصته (طيور البحر) يعانق أبطال بحريتنا السورية، وهم يذودون عن ساحلنا، في ملحمة تحتاج الكتابة عنها إلى كتاب كبير، ولهذا اكتفى مرغماً، وانتقل إلى قصة أخرى، هي (ثغرة في الجدار الغربي) [١] والمقصود بها (ثغرة الدفرسوار) في جبهة مصر، والتي غيرت مجرى حرب تشرين ١٩٧٣ م .

لنقرأ مقاطع من الحوار المفترض الذي أجراه الكاتب مع أحد الضباط، ومع الفريق سعد الدين الشاذلي :

يسأل الكاتب أحد ضباط الحرب :

" ـــ ماذا كان يضير حاكمكم لو أغلق الشاذلي تلك الثغرة ؟

يجيب الضابط :

- لو انتصر الشاذلي لشكل خطراً على الحاكم، ولانقلبت موازين اللعبة التي بدأت في الدفرسوار والكيلو ١٠١ .

يعود الكاتب ويوجه سؤالاً، للفريق سعد الدين الشاذلي:

الكاتب : - لماذا لم تمتثل لأوامر الحاكم بشأن ثغرة الدفرسوار ؟ ..

القائد:- كيف أمتثل وأنا المسؤول أمام التاريخ والأجيال والأمة العربية ؟

[١] - محسن يوسف، *الطيور*، ص١٠٥-١٠٦ .

يستمر الحوار ، وقد حقق الأعداء أهدافهم، وكذلك الحاكم :

الكاتب : الحاكم أقالك وأساء إليك .

القائد : فعلت ما يتوجب علي، وفعل هو ما يناسب أغراضه.

الكاتب : لو فرضنا أنك نجحت في تصفية الثغرة، فماذا كانت النتيجة؟ ...

القائد: إغلاق الثغرة كان ميسوراً، وبعدها كان يمكن لنا أن نثأر لكل المسرحيات التي سموها حروباً ".

وربما كان الإنصاف يقتضي الإشارة إلى أن محسن يوسف يبدو أكثر كتاب جيله اهتماماً بالموضوع القومي، ولا سيما ابتداء من حرب تشرين، مروراً بزيارة السادات للقدس، ومسلسل الأحزان القومية الذي تلاه. هذه الأحزان شكلت خيبات كبرى عند الكاتب، فانسحب من دائرة الصراع مع المجتمع، وانتقل إلى صراع جديد، هو الانكفاء على الذات للتعبير عن الآمال الخائبة، وإن كان يحاول في بعض قصص هذه المرحلة النهوض، غير أن الأحلام سرعان ما تتحول إلى سراب .

٣- الانسحاب من المجتمع، والانكفاء على الذات:

بعد كل ما حدث ويحدث، يحدثنا محسن يوسف عن أحزانه في مجموعته (أحزان تلك الأيام)، وعبر قصصها تغمرنا الكآبة، ويشعر الإنسان أنه محاصر بالزمن، وهي بكامل ما تحتويه من قصص أقرب إلى رواية، وزعت على مقاطع، حملت عناوين، تؤكد ما توحي به، كلمات المأساة والفاجعة والنكبة والموت، وهذه العناوين هي: (العذاب، الحب، الموت، آخر الأحزان، مكان ليس في العالم، قصة حب، زهرة الياسمين، يوم رمادي بين السماء والأرض، جبال البحر الأسود، الجدران السوداء) ...

إنها عناوين تعبر بصورة ما عن حال كاتبها، إذ تذكرنا ما ورد في مقدمة هذه الدراسة، فمحسن يوسف فقد والده صغيراً، وهو في القصة الأولى، أو المقطع الأول منها وعنوانه (العذاب) [١] يؤكد أن مجموعته (أحزان تلك الأيام) هي صور أو ملامح من حياته، لنقرأ مقاطع تشير إلى هذه الفرضية، يقول

[١] - محسن يوسف، *أحزان تلك الأيام*، ص٩-١٠.

على لسان بطل القصة: " فقد والده، ولا يتذكر كيف حدث هذا. الجميع يقولون : إنه سقط في إحدى معارك الاستقلال، وربما سقط لغير ذلك ... ".

" منذ البداية، عاش في عالم تكتنفه الأسرار والمتاعب، في المدرسة، يضحك الفتيان، وكذلك الفتيات، من ثياب المدينة التي يرتديها، ومن صوته الناعم، وكلماته التي تختفي منها الحروف الثقيلة ... ".

"حتى أمه، اختارت قريناً ثانياً، وأصبح سريره وحيداً هو الآخر، في غرفة صغيرة، تطل نافذتها الضيقة، على واد يخشى وحوشه وأفاعيه،وغموضه الرهيب".

إنها مأساة، بدأت بالموت والوحدة، وسلسلة لا تنتهي من الأحزان، إنها قصة محسن يوسف، الكاتب البعيد عن الأضواء، في عالم قاس لا يرحم، يصارعه بقلم صبور لا يهاب.

أما التشكيل الفني في هذه المجموعة فقد تجلى في تعميق التقنيات القصصية الجديدة كالمونولوج الداخلي، وتداعي الأفكار والأحلام والكوابيس، وإسقاط الحادثة من مركز الصدارة، والاستعاضة عنها بالجو العام، فلم يعد الحدث يتطور إلى أن يصل إلى الذروة، ثم يبدأ بالانحدار إلى ما يسمى بلحظة التنوير.

تدور مجموعة (آخر الرجال) حول مشكلات فردية وقومية وإنسانية، مبرزة الهم القومي فوق كل الهموم الأخرى، موضحة الصراع بين قيم الخير والشر، والحق والباطل، والعدالة والظلم، والسعادة والشقاء.

وتضم تسع قصص هي : (أحر من الجمر، حجر من السماء، سور الخلاص، السور القديم، الاحتفال، أحزان تحت الشمس، الغجر، الانتصار، آخر الرجال).

ولأن قصة (آخر الرجال) [1] صورة بالغة الدلالة، لما يعاني بطلها من شقاء وآلام، في سبيل تأمين لقمة العيش لأولاده، رأيت تلمس ما تطرحه، ويود الكاتب قوله للآخرين، فالبطل متقاعد، عاطل عن العمل قذفت به الحياة والسنون إلى الظل، وها هي زوجه التي يرعبها فقر الدم الذي يغزو أجساد

---

[1] - محسن يوسف، *آخر الرجال*، ص٨٩-٩٠.

أبنائها، والشحوب الذي يشوه ملامحهم، تفح في وجهه صارخة مؤنبة، لسكونه كالنساء، فماذا يفعل؟ وهو الذي كان يرمح كحصان قوي، ويحقق أهدافه وما يرغب فيه.

" تلمس صدره، فوق هذا الصدر عشرات الأوسمة، كلها تبرق وتلمع، وتؤرخ لجيل من الناس أعطى كل شيء، ولم يأخذ شيئاً. وأمام نظرات أفراد أسرته المتسائلة يقصد غرفته، ويعود حاملاً علبة قديمة، يدنيها من فمه ويقبّلها : " توهجت المعادن العزيزة، وهو يتفقدها وساماً وساماً، أشار إلى أحد أولاده فاقترب. دفع العلبة إليه : - بعها ... لم أعد بحاجة إليها " [1].

إننا نرى أن محسن يوسف في هذه المجموعة قد خطا خطوة متميزة إلى الأمام، إذ جعلنا نحس ذاته، ونتلمسها في كل سطر من أعماله القصصية، نحن هنا، لا نعني تلك الذاتية التي تشوه الواقع الموضوعي الذي يصوره الكاتب، بل نعني تلك الذاتية العميقة الشاملة الإنسانية التي تكشف في الفنان إنسانيته وقلبه الدافئ وروحه اللطيفة وسموه،" الذاتية التي لا تسمح له بالاغتراب عن العالم الذي يرسمه، بل تجعله يمرر عبر روحه الحية ظواهر العالم الخارجي، فيمنحها من خلال ذلك روحاً حية " [2].

ويمكن أن نقول عن قصص الكاتب في هذه المرحلة إنها تمثل انكسار الأحلام والانكفاء على الذات، ولكن مع ذلك تبقى في قصصه مساحة للضوء، رغم فداحة الأخطار، وقصص هذه المرحلة، ضمتها رباعية قصصية، مع رواية قصيرة، والمجموعات هي: (كالذكريات ،أحزان آدم، حكايات السيدة الجميلة)، تضم مجموعة (كالذكريات): (حكايتان من الماضي، حكاية ١١ أيلول ٢٠٠١، من حكايات الأحباب، رسالة حب، حكاية حب غزاوية، المواطن ياء، الوجه الغارب، رجل يعرفه الجميع، حكايات آخر الزمان).

في مجموعة (أحزان آدم) القصص التالية: (الحرب في موقع متقدم، كالذكريات، آدم يعترف، فوق الأرض تحت الشمس، اعترافات قبل النهاية، أحزان العصفور الصغير، العصافير، يكفي).

أما آخر المجموعات المنشورة (حكايات السيدة الجميلة)، فتضم : (سيرة السيدة البحرية، حلم اللحظات الأخيرة، رسالة لم ترسل، أيام في قلب الليل، محاكمة القاتل القتيل، الحبيب المدلل،

---

[1] - محسن يوسف، *آخر الرجال*، ص٨٩-٩٠.

[2] - بيلنسكي، *الممارسة النقدية*، ص١٦٣ .

وامعتصماه، ضريح آخر الرجال)، وأتوقف عند دراسة عن هذه المجموعة للدكتور ياسين فاعور[١] وعنوانها : (محسن يوسف وفانتازيا القصة القصيرة، رباعية قصصية أنموذجاً)، يذهب في دراسته إلى أن هذه المجموعة تشكل " قفزة نوعية في عالمه القصصي الرحب، ومن حيث ندري أو لا ندري نعيش في عالمه القصصي المتخيل وحاضره الذي يعيشه " ويلاحظ الدارس غلبة عنصر الحكاية على قصص المجموعة كالذكريات، وكذلك مجموعة حكايات السيدة الجميلة، ويتغلب عنصر الزمن على قصص مجموعة أحزان آدم " وعلى محوري الزمن والحكاية، يقدم القاص تقنية قصصية، يفتن في التحليق في عوالم تاريخية ليصل إلى عظة أو عبرة "، وبعد طواف طويل، في عالم هذه الرباعية، يصل الناقد إلى القول بأن : " القاص يتناول موضوعات الساعة وأحداث الحياة، يحلق، ويهدم، ويحلل، ويستذكر التاريخ، وينقد والألم يعتصر نفسه، ويصرخ بملء فيه وامعتصماه، ولا من مجيب.

ومن هنا أجد من المناسب إنهاء هذه الدراسة بمقطع طويل من القصة الأخيرة من مجموعة (حكايات السيدة الجميلة) ذات العنوان (ضريح آخر الرجال) [٢]، والتي سأتوقف عندها كخاتمة لدراستي هذه، لأنها تذكر بمجموعة الكاتب التاسعة (آخر الرجال)، وفيها ينهي الكاتب رحلته، ولا أقول حياته، فهو ما زال رغم (سبعينه) يكتب ويقرأ ويشارك أنجاله وأحفاده الكثر أفراحهم وأيامهم، كما اعتاد وأراد، على مساحة عمره الطويل ".

أعود إلى القصة، ولعلها أقصر قصة كتبها محسن يوسف، وعدد كلماتها يتراوح بين (١٥٠-٢٠٠) كلمة، لكنه بهذه الكلمات القليلة، قدم كل شيء، وهو حكاية طويلة لرحلة مديدة. حكاية الكاتب وصديقه القديم الذي هو الكاتب أيضاً، ورحلة جيل.

يسأل الكاتب أو صنوه أو بديله:

" ألم نكن نحن شخصيات كتابك الأول (وجوه آخر الليل) ونحن من أخذت إلى معرض كبير، في كتابيك (معرض صور) و(عالم المواطن م)، لترسم بصورنا لوحات ملهاتك ومآسيك، وتقص علينا (أحزان تلك الأيام) لنتساقط مثل (الطيور) على جنبات (الطريق الطويلة) قبل أن تعترف في (اعترافات

---

[١] - ياسين فاعور، محسن يوسف وفنتازيا القصة القصيرة، ص٦ .

[٢] - محسن يوسف، *حكايات السيدة الجميلة*، ص١٠٧-١٠٨.

فارس الزمان) التي هي اعترافات جيل بكامله، قبل أن تصلبه في (الوقوف على الرؤوس) وتقرر موته في مجموعة (آخر الرجال)، ثم تندبه وتحاكمه في (مأساة الوجه الغارب والقاتل القتيل) ... ".

يقرر الكاتب أو البطل أو مثيله شيئاً يقترب من مقبرة، ويأخذ فأساً ملقاة قرب قبر قديم، يرفعها ويضرب بها الأرض، وكان صوته أو صوت شبيهه، يقودنا إلى نهاية، أجد من المناسب إنهاء دراستي مع الصوت، والخاتمة التي اختارها الكاتب لقصته: " أيها اللاهي العظيم، ألم ترتو بعد ؟، ألم تر طيورك المتساقطة، جيلك المصلوب، وفرسانك المهانين المتعبين، ألا يكفي كل هذا أيها الوجه الغارب ؟ .

الفأس تغوص في التربة الرطبة، وجسدي يندفع خلف الفأس، ولا أدري، أكنت أبكي أم أبتسم، وهل كنت أدفن صديقي أو أواري جثتي ؟، كل ما كان يراودني، أنني أخطو آخر الخطوات، على الطريق الطويلة، قدري الذي أسعى إليه، منذ سبعة عقود من الزمن".

هذه القصة تجسد حكاية الكاتب مع الذات والإنسان والعالم، تظهر غربته الروحية وقلقه وحزنه، وربما خوفه من هروب الأيام، فيجد نفسه وجهاً لوجه مع المجهول على نحو يذكرني بابن خفاجة الأندلسي، الذي كان دائماً يتردد إلى قمة واد سحيق، فيصرخ : أتموت يا إبراهيم ؟!، فيعود الصدى : أتموت يا إبراهيم ؟!، وكان كثيراً ما يغشى عليه، فيعودون به إلى البيت محمولاً، غير أن قلق الكاتب محسن يوسف يعود إلى أنه يشعر أنه محاصر بالزمن، ويحاول أن يتجاوزه، وربما تكون القضية الأساسية في قصصه، هي البحث عن الخلاص والانعتاق من الحياة الراهنة المليئة بالقتام والخيبة والعجز، وربما الدعوة إلى بناء الحياة وفق أسس جديدة. إن ما يميز أعماله في هذه المرحلة، هو أن الكاتب استطاع أن يوحد بين هذه المعاني المتضاربة في تشكيل قصصي متميز، من خلال تقنيات تعتمد على دفقات شعورية قصيرة، وزعها على مقاطع تضعنا في الجو العام للقصص.

الخاتمة :

خلص البحث إلى النتائج الآتية :

- إن تحولات الموضوع الوطني والقومي تنسحب على أعماله الإبداعية كلها، فلا توجد مجموعة قصصية للكاتب لا تتطرق للهم الاجتماعي، والوطني والقومي.
- تركت نكسة حزيران أثراً واضحاً في قصص الكاتب، ومن هنا نرى الانكسار

واليأس والقنوط، وعدم المصالحة مع العالم في قصص هذه المرحلة.

- يتجدد الأمل في عالم الكاتب القصصي بعد حرب تشرين التحريرية، لكن سرعان ما تنكسر الأحلام بعد معاهدة (كامب ديفيد) .

- إن المضامين الفكرية في قصصه تعكس تجارب عايشها الكاتب، ومن هنا نرى أن روح الكاتب تومض بين السطور.

- النزعة الحداثية غائبة تماماً، وإن كانت تظهر مؤثرات ما قبل الحداثة ــ بشكل بسيط ــ في بعض القصص؛ لأن الكاتب لا يشقى وراء المصطلحات الجديدة، التي ــ ربما ــ قد يعد هذا الغياب مؤشر سلامة وصحة.

ومهما يكن من أمر ــ بعد هذه الوقفة عند الأعمال الإبداعية للكاتب محسن يوسف ــ فإن الكاتب ما زال لديه الكثير مما يبدعه، وما زال يفتح عينيه على حدائق الثقافة الإنسانية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر (المجموعات القصصية)

١- وجوه آخر الليل، وزارة الثقافة، ١٩٧١ .

٢- معرض صور، وزارة الثقافة، ١٩٧٧.

٣- عالم المواطن م، دار الشاطئ، ١٩٧٨.

٤- الطريق الطويلة، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢.

٥- الطيور، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣.

٦- أحزان تلك الأيام، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨.

٧- الوقوف على الرؤوس، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١.

٨- اعترافات فارس الزمان، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢.

٩- آخر الرجال، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.

١٠- كالذكريات، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

١١- أحزان آدم، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

١٢- حكايات السيدة الجميلة، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

ثانياً : المراجع :

١- بيلنسكي، *الممارسة النقدية*،تر.فؤادالمرعي،مالك صقور،دارالحداثة،دمشق،١٩٨٢.

٢- حسام الخطيب، *القصة القصيرة في سورية*، وزارة الثقافة، ١٩٨٠.

٣-عبدالله أبوهيف،*الأدب والتغير الاجتماعي في سوريا*، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠.

٤-محمود الأطرش، *اتجاهات القصة القصيرة في سوريا*، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٢.

ثالثاً : الدوريات :

١- سيد حامد النساج ،مدينة الموتى، *مجلة الآداب*، ١١-١٢، ١٩٧٥.

٢-هاني الراهب، عالم المواطن م، *الموقف الأدبي*، ٥٩-٦٠ ، ١٩٧٦.

٣-ياسين فاعور، محسن يوسف وفنتازيا القصة القصيرة، جريدة *الأسبوع الأدبي*، العدد ١٢١٢، ٢٠١٠.

الأسس النقدية في كتاب "الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية للدكتور عز الدين إسماعيل

الدكتور فاروق مغربي *

الملخص

مازال العمل على الفكر النقدي للنقاد، على الرغم من كثرتهم، قليلا. والعمل على فكر الناقد يقدم للقارئ المتابع، الخط الذي سار عليه هذا الناقد، والمنطلقات التي أسست لنظرته إلى الأدب. والناقد عز الدين إسماعيل ناقد غزير الإنتاج، وهو أحد الرواد الذين كان لهم دور بارز في بلورة القصيدة الشعرية الحديثة، في مصر، والوطن العربي كله، وكتابه "الشعر العربي المعاصر / قضاياه وظواهره الفنية" ــ على قدمه ــ يعد الدستور الذي سطر لهذه الحركة خطوطها الرئيسة. وهذا البحث يقوم على محاورة أفكار الناقد في هذا الكتاب، وما أكثرها، يؤيّد بعضها، ويخالف بعضها الآخر؛ فالناقد قام بتوصيف حركة الشعر الحديث، فنيّا وموضوعاتيا، ولئن اختلفت الباحث في بعض القضايا، فهذا شيء طبيعي، تحتّمه السيرورة الزمانية.

كلمات مفتاحية: عزالدين إسماعيل، القصيدة الحديثة، القضايا النقدية.

المقدمة وأهمية البحث:

الناقد عز الدين إسماعيل، واحد من النقاد الذين واكبوا حركة الشعر الحديث منذ بدايتها، وهو في النقد، لا يقلّ أهمية عن أي واحد من الشعراء الرواد؛ فإذا كان هؤلاء قد أسهموا في تغيير مفهوم الشعر، وتغيير الذائقة الفنية لغالبية المجتمع العربي، فإن ناقدنا، مع نظرائه، قد أسهم في وضع المهاد النظري لمساعدة الناس على تقبل هذه الظاهرة الجديدة، والأخذ بيد الشعراء، في ذلك الوقت، من أجل عدم التخبط، ومن أجل المجيء بشعر يستحق اسمه، ليواكب تطور الشعر في أنحاء العالم كله.

---

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١٠= ٢٠١١/٤/٣٠ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٦/١٥ = ٢٠١١/٩/٦

إن دراسة معالم التفكير النقدي عند هذا الناقد يبيّن المنطلقات النظرية التي اعتمدها، كواحد من الذين انتصروا للقصيدة الجديدة. ويبيّن رأيه الفني في هذا الشعر، ومدى قناعته به، وبخاصة أنه قام بتوصيف هذه الحركة فنيا وموضوعيا. كما يمكن أن نقيم تقاطعا بينه وبين نقاد وشعراء قاموا بمثل ما قام به، وهذا بدوره يمكننا من معرفة مقدار ريادته الحقيقية للنقاد في ذلك الوقت.

قدّم الناقد للمكتبةالعربية عدداكبيرامن الكتب،لعلّ أهمها كتاب«*الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية*»،[1]وقد عالج الناقد في كتابه هذا عددا من القضايا النقدية القارة، واستهل الكتاب بعرض للميزات العصرية لشعرنا المعاصر،وقد رآهاعلى الشكل التالي:[2]

١- التجربة الجمالية للشعر المعاصر منفصلة تماما عن التجربة الجمالية القديمة، ذلك أنها نابعة من صميم طبيعة العمل الفني.

٢- يعيش الشاعر المعاصر أحداث عصره، لأنه هو المعني بقضايا هذا العصر، فالشعر الجديد محاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها...

٣- على الشاعر العربي المعاصر، أن يكون مثقفا لأن الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة، وبلورتها، وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها.

٤- الشعر تعبير عن خبرة شعورية، والشعر المعاصر مشاركة حقيقية في الخبرات الجماعية.

٥- يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله، من منظار عصره.

٦- عصرنا، عصر تسوده الخبرة الفنية، وليس طبيعيا أن نتناول مضامين جديدة، بخبرات فنية قديمة.

٧- كل شعر يعدعصريا بالقياس إلى عصره،لأنه يرتبط بالإطارالحضاري العام لذلك العصر من خلال مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وعصرية الشعر الحديث نابعة من هذه الحقيقة، ومؤكدة لها. فهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية.

---

[1]- اعتمدنا في بحثنا على الطبعة الثالثة التي صدرت عن دار العودة ببيروت، ١٩٨١.

[2]- *المصدر السابق*، ١٣ ــ١٦. وقد نشرت هذه الميزات في مجلة المجلة، ع ٥٨، ت٢، ١٩٦١.

لا يخفى أن الرؤية الشمولية الواعية، تبدو واضحة عند الناقد، فقد فصل فصلا منطقيا بين المرحلتين: القديمة والجديدة، إضافة إلى إكسائه الشعر المعاصر حلته الجديدة المناسبة ومطالبته النظر إلى هذا الشعر، وفقا لهذه الحلة الجديدة، فالشيء المهم في مقولات الناقد أنها عرضت بلغة سلسة يمكن أن تصل إلى جميع الشرائح التي تقرؤها، وهذا أمر مهم للغاية في تلك المرحلة، ذلك أن القصيدة الحديثة لم تهضم من قبل العديدين، ولذلك فإن للنقد المواكب لها رسالة كبيرة في تقريبها من الجميع.

تطرق الناقد إلى علاقة الشعر المعاصر بالتراث، وبيّن أن "مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومي من قبل، كما ارتبطت به في الآونة الأخيرة من حياة الأمة العربية"[١] ثم تعرض لموقف شعراء التجربة الحديثة منه، وهو يتمثل في مجموعة اعتبارات:[٢]

الأول: تقدير التراث في إطاره الخاص.

الثاني: إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، وذلك لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية...

الثالث: توطيد الصلة بين الحاضر والتراث.

الرابع: يتعلق بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي، بين جذور الماضي وفروع الحاضر، ثم يتعرض لبعض الاقتباسات التاريخية والدينية – القرآنية خاصة- التي استوحاها الشعراء المعاصرون في أشعارهم، ليخلص إلى أن الشاعر المعاصر لم يتنكر لتراثه. وما قام به الناقد على هذا الصعيد هو من الأهمية بمكان، لأن حالة الفوضى والالتباس وعدم الثقة، بين أنصار الجديد، وأنصار القديم بلغت أشدّها. وصار الواحد منهم ينكر الثاني من دون أن يقرأ إنتاجه، وهذا حيف غير مسوّغ، ولذلك فإن عمل الناقد كان توفيقيا بين الفريقين، مبيّنا أنهما في طرف واحد وأنّ عليهما أن يعملا معا في سبيل تطوير الشعر العربي المعاصر من أجل أن يلحق بركب الشعر الأوربي الذي بدأ يتسيّد الآفاق الفنية

---

[١] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٢١. الناقد يلمح إلى أن الخروج على الفكر التراثي جعل بعض النقاد والشعراء يتوجهون بتهم قومية ووطنية، بالعداء للعرب والإسلام.

[٢] - *المصدر السابق*، ص٢٨.

والإنسانية، بينما كان الشعراء والنقاد العرب يجرون وراء نزاعاتهم غير المبنية على مستند منطقي واضح.

منهجية البحث:

لا تحتاج مثل هذه الأبحاث التوصيفية إلى الغوص في مناهج درسية من شأنها أن تدخل البحث والقارئ في مجاهل الظنّ والتوقع؛ بينما يوجد منهج ينسجم تماما مع الخطة التي رسمت لها، إن المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على تحديد الظاهرة، ووصفها، والكلام عليها ثمّ الوصول إلى النتائج المرجوّة، هو ما سنتبعه، وبخاصة أننا نتعامل مع آراء نقدية قيلت منذ أكثر من ثلاثة عقود، وعودتنا إلى مثل هذه الآراء، في هذا الوقت، عائد إلى أهمّيتها، وإلى أنها لم تعط حقّها من الدرسٍ.

الصورة عند عز الدين إسماعيل:

تحدث الناقد عن الصورة، ولكنه – في رأينا ــ لم يولها الأهمية الواجبة، على الرغم من أنها عماد الشعر الحديث، لقد تبنى الناقد رأي "باوند" في أن الصورة هي "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[١] وهي كما يقول "بول ريفردي" إبداع ذهني صرف، لا يمكن أن تنبثق من المقارنة من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة[٢] إضافة إلى أنها "الشعور المستقر بالذاكرة"[٣].

إن الناقد يظهر في قضية الصورة"أن الشاعر كثيراما يفتت الأشياء الواقعة في المكان، لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، ولا يبقي منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، سواء الأصلية أوالمضافة إليها.[٤]"ولكنه،في الوقت نفسه يبين أنه ينبغي التفريق بين التفكيرالحسي والرؤية البصرية للأمور، إذ إن الأول أكثر إيغالا في جواهر الأمور من مجرد الوقوف على سطوحها وأشكالها المرئية[٥]. ومع هذا فإنه

---

[١] - *المصدر السابق*،١٣٤. وقد ورد هذا التعريف ثانية في كتابه التفسير النفسي للأدب، ص٧١، والواقع أن الناقد كثيرا ما يكرر الآراء التي يتبناها في كتبه.

[٢] - إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ٧٠.

[٣] - *المصدر السابق*، ص٧١.

[٤] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٥٧.

[٥] - *المصدر السابق*، ص١٥٥.

يجب ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل فعدم ارتباط المفردات المكانية والزمانية منطقيا، لا ينفي خضوعها لمنطق الشعور[١]. والناقد يبيّن أن أبرز ما في الصورة، في الشعر الحديث "الحيوية" إذ أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة. إضافة إلى أن الصورة الحديثة ترتبط دوما بموقف من الحياة، وتدل على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور.[٢] يبدو واضحا، فيما مرّ بنا، أن الناقد لم يأت بجديد في قضية الصورة، وكل ما في الأمر أنه تبني آراء النقاد الغربيين، وجعلها تالية في الأهمية لعملية التشكيل الموسيقي.[٣]

الغموض عند عز الدين إسماعيل:

جعل الناقد الغموض، صفة من صفات الشعر الجيد وفرّق بينه وبين الإبهام، كما أنه تبنى قول "أمبسون" الذي جعل الإبهام صفة نحوية ترتبط بتركيب الجملة، أما الغموض فهو صفة تنشأ قبل مرحلة التعبير، أي قبل الصياغة اللغوية.[٤] ولم ينس أن يكرر المقولة الشهيرة في أن الغموض هو خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري[٥]. وكان عز الدين إسماعيل قد عزا الغموض في الشعر إلى أن الشاعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة، كما أنه لا يستخدم اللفظة التي نقصدها في حياتنا اليومية، ومن ثم فهو لا يفسر الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل[٦]. والواقع أن هذا التفسير غريب، وفيه تناقض واضح مع ما سبق وتبناه في أن الغموض خصيصة رئيسة من خواص التفكير الشعري.. فالشاعر يستعمل اللفظ المعروف والمستخدم، وإلا فقد الرابطة التي توصله أساسا بالقارئ، ولكن "كهربة" اللفظة، وتحميلها طاقات إضافية ناتجة عن طبيعة التفكير الشعري الذي

---

[١] - *المصدر السابق*، ص١٦١.

[٢] - إسماعيل، عز الدين، *الأدب وفنونه*، ص١٢٠.

[٣] - إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٣-٦٤، علما أننا سنرجئ الحديث عن التشكيل الموسيقي إلى آخر هذا البحث، وذلك نظرا لأهميته عند الناقد.

[٤] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٨٩.

[٥] -*المصدر السابق*، ص ١٩٠.

[٦] - *المصدر السابق*، ص١٩٢.

سبقت الإشارة إليه، يؤدي إلى تعدد مستويات النص، وهذا بدوره يجعل الكلمة تنزاح عن معجميتها، فيكون الغموض.

معمارية القصيدة المعاصرة:

في حديثه عن معمارية القصيدة المعاصرة، يبدأ بتحديد معالم القصيدة القصيرة والطويلة لينطلق منهما إلى تفّهم الأطر البنائية للقصيدة الجديدة بعامة، فينظر نظرة شاملة للقصيدة العربية، وينكر عليها أن تظل غنائية، إذ كان ينتظر من الشعر العربي أن تتعدد أنواعه، ويتبنى قول "ريد" في أن التعقيد عنصر أساسي في طبيعة القصيدة الطويلة، على حين أن البساطة من طبيعة القصيدة القصيرة مهما طالت — كميا -[1] ويرى في القصيدة الطويلة بديلا مقنعا للملحمة، فهي "حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام، ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني ليخرج عنها عملا شعريا ضخما. فأنت تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، وإلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة[2]" والواقع أننا لا نرى في القصيدة الطويلة بديلا مقنعا من الملحمة، على الرغم من كل التعليلات التي أوردها هيغل والتي يبدو أن الناقد إسماعيل قد تبناها، وكذلك أتى من بعده "لوكاتش" على سبيل المثال، ورأى في الرواية بديلا من الملحمة[3]، وعلى الرغم من أننا لسنا مع هذا الرأي أيضا، إذ إن لكل لون أدبي خصائصه التي تجعله "هو"، إلا — أننا - كبديل عقلي، ومن الناحية النظرية فقط، نرى أن الرواية أقرب إلى الملحمة، وعندما يعود الناقد إلى التفصيلات، يقول عن القصيدة الغنائية القصيرة إنه "ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى فراغ ملموس".[4] أي أن هذه القصيدة ذات وحدة عاطفية متنامية باتجاه واحد، وهذا ما يشكل البنية الداخلية للقصيدة، أما الشكل الخارجي فهو متعدد الأشكال، فمن شكل دائري مغلق، إلى شكل مفتوح، إلى شكل

---

[1] - *المصدر السابق*، ص٢٤٦- ٢٤٧.

[2] - *المصدر السابق*، ص٢٤١.

[3] - جورج لوكاتش، *الرواية كملحمة بورجوازية*، ترجمة جورج طرابيشي، ٩٠—٩٩.

[4] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٢٥١.

حلزوني[١]. والواقع أن تقسيماته هذه مجرد اجتهادات شخصية تحتمل القبول والرفض، وما ذكره، لا يزيد عن وصف لتقنيات يستخدمها الشاعر في أثناء نظمه لقصيدة ما، إننا نرى أن القصيدة الحديثة مفتوحة بأشكالها كلها، أما قوله السابق: إن القصيدة الغنائية تبدأ عادة من منطقة ضبابية، لتنتهي إلى الوضوح، فمرفوض تماما، وهو في أفضل أحواله تقييد جديد للقصيدة، وواضح أن هذا الكلام ليس قانونا، بل إن القصيدة الطويلة، هي التي تبدأ غالبا، من توتر ضبابي، يزداد تعقيدا لتصل في النهاية إلى مرسى واضح، وهو عندما يأتي إلى القصيدة الطويلة، يقول إن معماريتها درامية، غاية في التعقيد لأنّ الفكرة نفسها درامية[٢]. ونحن مع هذا الكلام من حيث التنظير، ولكنه عندما يحاول أن يحلل — كنموذج - قصيدة الظل والصليب لصلاح عبد الصبور، يبيّن أن التجريد في القصيدة "ليس رؤية غائمة كما هو الحال في مستهل القصيدة القصيرة، ولكنه رؤية مفرطة في الوضوح والحسم، بل هي أقرب ما تكون إلى التقريرية.[٣] والواقع أن القارئ لهذا الكلام يفهم منه أن القصيدة الغنائية القصيرة ذات رؤية غائمة دائما، وأن القصيدة الطويلة مفرطة في الوضوح، وهنا، يكمن الغلط، في رأينا، فلا شيء يجعل القصيدة الطويلة كذلك، ويكفي أن نشير إلى "أقاليم الليل والنهار" كقصيدة طويلة لأدونيس، حتى يظهر لنا جليا عكس قول الناقد، ولن يعجزنا البحث في العثور على قصائد طويلة تنهج نهج قصيدة أدونيس.

الرمز والأسطورة عند عز الدين إسماعيل:

إن الناقد لا يفرّق بين الرمز والأسطورة بشكل جازم، وهو كثيرا ما يستخدم المصطلحين معا علما أنه بات معروفا أن في كل أسطورة رمزا، وليس في كل رمز أسطورة، والناقد يؤكد على أهمية هذين العنصرين، بجعله استخدام الرمز والأسطورة حقا مكتسبا لكل شاعر[٤]، لأن الرمز أداة جيدة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية.[٥] والمنهج الأسطوري ذاته إنما يخلص إلى تقديم تجربة

---

[١] - *المصدر السابق*، ص٢٥٢- ٢٦٧.

[٢] - *المصدر السابق*، ص٢٦٨.

[٣] - *المصدر السابق*، ص٢٦٩.

[٤] - *المصدر السابق*، ص١٩٩.

[٥] - *المصدر السابق*، ص٢٠٠.

في صور رمزية.[١] والواقع أن الأسطورة مرشد حقيقي لفهم السلوك الإنساني اليومي، وحفظ التوازن، وهي استقرار لكل نفس قلقة تجاه الأخطار التي تحيط بها ويقر الناقد أنه "مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ... فإنها – حين يستخدمها الشاعر المعاصر- لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة لا إلى صفة الديمقراطية التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها".[٢]

إن وعي الدكتورعزالدين إسماعيل بجزئيات الأسطورة، واستيعابه لمهام هذه الجزئيات كبير، لذلك نراه يؤكد أنها ليست مجرد نتاج بدائي، يرتبط بمراحل العصور الغابرة في حياة الإنسان، ولذلك، لا علاقة لها بالعصر الحاضر، بل إنها عامل جوهري في حياة الإنسان، وفي كل العصور؛[٣] لأنها استطاعت "بما اصطنعته من رمز أن تخضع غير المدرك، وتدخله في نطاق المدرك، كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك... فإذا كانت الحياة ذاتها شتيتا مختلطا، فإن الأسطورة قد نظمت هذا الشتيت"[٤].

إننا نوافق على ما مرّ معنا، لاعتقادنا جازمين أنه صواب، ولكن المقولة الشهيرة "آفة الباحثين الهوى" تبدو لنا صحيحة في هذا الموضع، لأن الناقد في كلامه على الأسطورة يأتي بنص للشاعر صلاح عبد الصبور[٥]، ويحاول أن يستنتج منه أن ثمة أسطورة فيه، هي أسطورة الصراع بين الجنس وغريزة الموت، والواقع أنه لا أسطورة في ذلك النص، والناقد قد حمّل النص، في رأينا ما لا يحتمل، وإن على الناقد أن ينظر إلى النص المنقود بحيادية، لأن أي إنسان قادر على تقويل النص ما لا يقول وفي النهاية يقول أنا اجتهدت وكفى.وهذا ما لايقبل لأن النقد صار علما بعيدا عن العاطفة، وكل ما يذهب إليه الناقد من أحكام يجب أن يكون مدعما من النص نفسه،وإلا صار نوعا من الفوضى بدلا من أن يكون ميزانا للنظام.

[١] - *المصدر السابق*، ص٢٢٦.
[٢] - *المصدر السابق*، ص١٩٩-٢٠٠.
[٣] - *المصدر السابق*، ص٢٢٢.
[٤] - *المصدر السابق*، ص٢٢٩.
[٥] - *المصدر السابق*، ص٢٣٣-٢٣٧.

النزعة الدرامية وظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر:

إن الناقد في كتابه يعرّج على موضوع ذي أهمية كبيرة، ففي الفصل الخامس من الباب الثاني، يحاول أن يطلق صفة "الدرامية" على الشعر المعاصر، وتعد هذه الصفة واحدة من المناقب الحميدة التي يمتاز بها شعرنا المعاصر، لأن العمل الدرامي كما يرى الناقد يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، وهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي؛[١] "لأن الكاتب يكون موضوعيا حتى عندما يتكلم بصفة ذاتية، وهذا لا يقلل طبعا من قيمة العاطفة في العمل الأدبي وتأتي أهمية عمل الناقد هنا، في أنه فتح الباب واسعا لطرق هذا الموضوع الذي لم يستوف بعد على الرغم من أن الدكتور إسماعيل حاول جاهدا أن يضع له حجر الأساس من خلال حديثه عن الحوار والحوار الداخلي والأسلوب القصصي... والواقع أن هذا الارتقاء في العملية الشعرية نتيجة طبيعية للتطور الحاصل في مجالات الحياة كلها، وبخاصة الأدبية منها، وعلى الصعيد الشعري، نجد أنه قد تغير مفهوم الشاعر ومفهوم القصيدة على السواء، فالشاعر قد "تطور من حيث تكوينه الثقافي، وتطور من حيث إدراكه لعمله، ووعيه أهمية هذا العمل، وقيمته بالنسبة للحياة، و لم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ، أو تصويرا للمشاعر والأحاسيس، بل أصبحت وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة، أو مجموعة الحقائق الجوهرية."[٢] وبما أن القصيدة لم تعد عملا لإزجاء أوقات الفراغ، فقد "أضحت عملا صميميا شاقا ينقطع له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة أو – لنقل بإيجاز- إنها صارت بنية درامية.."[٣] وهذا ما يعلل ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر، والواقع أن الناقد قد تناولها بشكل منطقي، على الرغم من فصله التعسفي بين الشكل والمضمون على حين أن الترابط يبدو عميقا، فتغير مفهوم الشعر جعل رؤية الشاعر تكتسب نوعا من الشمول، وفي ضوء هذا، لم تعد

---

[١] - *المصدر السابق*، ص٢٧٨.

[٢] - *المصدر السابق*، ص٢٨٢-٢٨٣.

[٣] - *المصدر السابق*، ص٢٤١.

أشكال الحياة أمامه ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض، وإنما تتمازج الألوان جميعا، كي تصنع الصورة، ومن ثم، فإن الشاعر المعاصر يرى في الحياة وجهيها، المحزن والمطرب، وبهذا، يختلف عن الشاعر القديم الذي كان لا يرى إلا وجها واحدا. ولكن، كما أشرنا، لا نجد عند الناقد رؤية واضحة لقضية الشكل والمضمون، لقد كان يفصل بينهما، يظهر هذا جليا عندما يقول إن "فلسفة الشعر الجديد. قائمة على حقيقة جوهرية هي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنما نترك المضمون، يحقق لنفسه، وبنفسه الإطار المناسب".[1]

والناقد – كغيره - يجعل للشاعر "توماس ستيرن إليوت" الفضل الكبير في جعل الشعراء يقتدون به، ويأخذون عنه مسحة الحزن، والهجوم على حضارة القرن العشرين المادية، وبخاصة قصيدتاه الرجال الجوف والأرض الخراب، ولكن الناقد يعود ليؤكد – وهذه حقيقة- أن شاعرنا العربي لم يصل بعد إلى هذه المرحلة، لأن أزمته تكمن في "المعرفة"، وفي اهتزازه أصلا أمام النظام الخارجي والقيم والمعايير التقليدية[2]. ويمكننا أن نضيف أمرا آخر لم يذكره الناقد، وهو أن الشاعر العربي كان يلازمه إحساس "بالدونية" لقد كان يشعر أنه "وهو الذي يسير أمام زمانه" إنما يعيش على هامش هذه الحياة، سواء أكان ذلك على الصعيد الداخلي المنحصر في بيئته المحدودة، أم على المستوى الخارجي الرحب، إنه قزم أمام عملاق الحضارة، الذي ألغى المسافات، واختصر الزمن، أضف إلى ذلك أنه وعى، بحدس الشاعر، الكثير من السقطات الاجتماعية الاقتصادية، السياسية، والدينية التي يرزح تحتها مجتمعة، مما يجعل هذا المجتمع متخلفا أشواطا كثيرة عن غيره، فكان الانفصام، فالغربة، ومن ثم الضياع، وهذا ما جعل الشاعر المعاصر يثور حتى على وجوده، ومن ثم كان لابد لنزعة الحزن هذه من أن تطغى. وفي نهاية بحثه ينتهي الناقد إلى الخلاصة التالية: وهي أن ظاهرة الحزن في شعرنا المعاصر تدور حول "موقف الذات الواعية النامية من الكون، ومن المجتمع، ومن نفسها. وهي في محاولتها التوازن، تبحث عن كل وسيلة،

---

[1] - *المصدر السابق*، ص١٦.

[2] - *المصدر السابق*، ص٣٥٤-٣٥٦.

تبحث عن الموت نفسه، كما تبحث عن الجنون، فإن عزّ مناهما، فإنها تبحث عن الحب، ولكن الحب نفسه يكون قد مات مع فقدان القدرة عليه، فلا يبقى لها إلا الضياع."[١]

في ظاهرة **"الشاعر والمدينة"** في الشعر العربي المعاصر، التي كانت سابقة لهذا الفصل يرى الناقد العلاقة بينهما في أربع صور رئيسة ومتكاملة:[٢]

- الصورة الأولى هي رؤية وجه المدينة المادي.
- الصورة الثانية تظهر تجربة الشاعر في إطار الحياة بها.
- الصورة الثالثة نواجه الموقف الجدلي الذي خلّفته هذه التجربة في الشاعر، وتتجلى في الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد بينه وبين النقمة على المدينة، والتعاطف معها.
- الصورة الرابعة نلمس فيها العامل السياسي في تحديد تلك العلاقة.

والواقع أن دراسته هذه مقبولة، اعتمد فيها الشاعر على الاستنباط من المادة الشعرية "الخام" التي وقعت بين يديه، ويؤخذ على الناقد اعتماده الكبير في هذا الفصل، وفي بقية أجزاء الكتاب على شاعرين اثنين هما صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، حتى ليخيل لقارئ الكتاب أن حركة الشعر المعاصر، قد اقتصرت في ريادتها عليهما، وهذه الظاهرة للأسف، يتميّز بها النقاد المصريون أكثر من غيرهم.

الالتزام والثورية:

إن الناقد يجعل فكرة الالتزام حديثة المنشأ، وهي نتيجة مباشرة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه لخطورة دوره الذي يقوم به في إزاء هذه المشكلات[٣]. وإذا قبلنا مع الناقد أن فكرة الالتزام، حديثة العهد، فإننا لا نقبل تسويغه القاضي في أن احتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه

---

[١] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٣٧٢.

[٢] - *المصدر السابق*، ص٣٢٩-٣٤٩.

[٣] - *المصدر السابق*، ص٣٧٤.

لخطورة دوره هما النتيجة المباشرة لنشوء الالتزام. إن وعي الأديب لخطورة دوره قديم، منذ أن كان احتفال القبائل العربية مقتصرا على ولادة فرس، وبروز فارس، ونبوغ شاعر. لكنّ تعدد التيارات السياسية في الساحة الواحدة، وتعدد المفاهيم والمثل... جعل الشاعر يلتزم بموقف يقتنع به، ولذلك يغدو قول الناقد: "يتحقق الالتزام عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالا إيجابية، تمس حياتهم، ومشكلاتهم مسا مباشرا[١]" غير دقيق طالما أن لفظة "الآخرين" ضبابية بهذا الشكل.. لأنه، وفقا لهذا الكلام، لا يمكننا أن نقول إن الشاعر الأبيض الذي يدعو للعنصرية غير ملتزم طالما أن الأمور نسبية، وشاعر كهذا يعبر عن تطلعات جماعة ينتمي إليها ويمس مشكلاتها (العنصرية) مسا مباشرا، إن الالتزام فعل خيّر ينسجم مع طبيعة العدل والخير، وهو عمل لا يؤتي أكله إلا في حالة التواصل بين المبدع ومتلقي الأثر، ونعني بالتواصل أن تكون العلاقة علاقة خلق ومشاركة، لاتبعية، والدكتور عز الدين إسماعيل لم يشر، إلا إشارة عابرة إلى أهمية القارئ في تلقي الأثر المبدع مفادها أنه "قد يحدث أن تكون عبقرية القارئ متفوقة على عبقرية الفنان فيستخرج من عمله الأدبي صورة أفضل مما في عقل صاحبها.[٢]" وقد لا تعني "التقليلية" هذه إشراك القارئ في عملية الخلق[٣]. وفي إطار حديث الناقد عن الفن ضمن إطار الالتزام يقول: .... نحن نتصور أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع فيه الفنان أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها، إلى إطار الإنسانية العامة، التي لا تتقيد ببيئة معيّنة أو زمان واحد، والواقع أننا مخطئون في هذا التصور.[٤] ولو تعقبنا كلام الناقد، لما رأيناه يقدم تسويغا مقنعا لكلامه سوى أننا ننظر إلى الفن الفرعوني بخصوصية زمنه الغابرة – على حد تعبيره - ونحن إذ نخالف الناقد في وجهة نظره هذه، فإننا نرى إن التصور الأول الذي رفضه تصور صحيح، فالطابع الشمولي للفن شيء أساسي فيه، والأعمال الخالدة بحق هي التي وضعت الإنسان – الرمز- هدفا تسعى إليه. إن الفن الفرعوني السالف الذكر، بل الآداب القديمة كلها، والتي مازلنا نذكرها بين الفينة والأخرى،

[١] - *المصدر السابق*، ص٣٧٥.

[٢] - عز الدين، إسماعيل، *الأسس الجمالية في النقد الأدبي*، ص٨٠.

[٣] - تعد الناقدة خالدة سعيد من أوائل النقاد العرب الذين ركّزوا على دور القارئ، انظر: خالدة سعيد، *حركية الإبداع*، الفصل الخاص بهذا الموضوع.

[٤] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٣٨٥.

نذكرها في إطارين اثنين: الأول في إطار وجودها كتاريخ غابر، وأوابد اكتسبت صفة البقاء لا الخلود، البقاء كأثر قديم لا ينفع خارج إطار كونه قديما، فنحن الآن لو دخلنا أية مكتبة عامة، يمكننا أن نجد فيها آثار المئات من الذين لا يستحقون لقب أديب، مبدع، خالد، ووجود هذه الآثار لن يكون إلا كوجود بناء قديم ساعدت الظروف على إبقائه... الإطار الثاني هو أن ذلك العمل خالد بالفعل، ولو أنعمنا النظر فيه، لرأيناه انطلق من تربته "المحلية" إلى فضاء أكثر رحابة هو فضاء "العالمية" ونود أن نؤكد، أنه لن يصل عمل إلى"العالمية" ومن ثم الخلود. إلا عن طريق "المحلية" ولكنها محلية منفتحة متسامحة، لا مغلقة متعصبة، فتفرض نفسها بانفتاحها، نموذجا، على نماذج أخرى كثيرة تشبهها في بقع أخرى من العالم، وهنا يغدو الفن العربي نظيرا للإفريقي والصيني والأوربي.

إن الناقد قد مزج بين مصطلحي **الالتزام والثورية**، وكأنّ الأوّل منهما يؤدي إلى الثانية بل إن الثانية صفة للمصطلح الأول، وإننا إذ لا نعمم هذه النتيجة، نؤكد أن الالتزام الصحيح لا يتنافى مع الثورية، بل يدعمها. وبقدر ما يكون الشاعر صادقا في التزامه، يكون جدوى شعره في الناس أفضل. والناقد يتعرض لسارتر ولا يتفق معه في إبعاده الشعر نهائيا عن الالتزام "في حدود فكرة التفاعل بين الشاعر والإطار الحضاري الذي يعيش فيه"[١]. والواقع أن هذا الكلام سليم ولا يتناقض مع قول الناقد نفسه:

"قد يبدو غريبا أو مثيرا للضحك – كما يقول "كروتشيه" - أن نبحث عن الغاية من الفن، ذلك أن تحديد الغاية معناه تحديد الاختيار للفنان أي إلزامه بموضوعات، بذاتها، بحيث يكون اختياره في دائرة محددة، ومن ثم، فالنظرية القائلة إنه ينبغي فصل المحتوى، نظرية خاطئة... ذلك أن حديث النقاد عن الموضوع أو المحتوى في العمل الفني من حيث هو يستأهل المدح أو الذم، لا ينصب على اختيار الموضوع نفسه، وإنما ينصب على طريقة الفنان في معالجته، وعلى هذا فليس هناك محتوى ذو قيمة، أو محتوى لا قيمة له... وإنما القيمة للتعبير."[٢] إن الحرية شيء مهم للفنان، وهي شرط رئيس من شروط

---

[١] - *المصدر السابق*،٣٨٩-٣٩٠، مع ملاحظة أن سارتر نفسه، قد رجع عن رأيه، وهذا ما تناولناه في أثناء دراستنا لغالي شكري.

[٢] - إسماعيل، عزالدين، *الأسس الجمالية*، ٨٨-٨٩.

الإبداع، والفنان الأصيل ملتزم فطريا بقضايا محيطه الاجتماعي، كما أن كل فنان متمثل لفكرة أيديولوجية شاءأم أبى.إن الفنان العظيم يستطيع أن يؤثر في مجتمعه ويكسب رضاه، دون أن يخضع لإرادة هذا المجتمع. بل ربما استطاع تحقيق ذلك وهو يقف معارضا له، والأديب التجاري وحده هو الذي يتملق الجماهير، ويخضع لها، ويترك إرادته تذوب في إرادتها، والأول هو الذي يؤدي دور الأديب الحق في مجتمعه، إذ يتأثر بهذا المجتمع ثم يحاول التأثير فيه، وهو تأثير له خطورته، لأن له خطته وهدفه. أما الثاني، فلا يمكن أن يكون عامل دفع في مجتمعه، لأنه سيترك المجتمع يدور في نطاق ذاته[١].

المهم أن الناقد عز الدين إسماعيل لم يضف جديدا في موضوع الالتزام والثورية، سوى محاولته في إيجاد خمسة مواقف تمثلها الشعراء في شعرنا المعاصر هي:

- موقف المواجهة الذاتية.
- موقف الغربة.
- موقف الفروسية.
- موقف التمرد.
- موقف الصوفية الملتزمة[٢]

ومع إقراره بأن هذه المواقف لا تتعارض، بل تتوازى، وتتكامل، وأنها جميعا تتحرك داخل إطار واحد يمثل الوجه الحضاري للمرحلة الثورية التي يمرّ بها المجتمع العربي.[٣]إلا أننا نرى أن الناقد في هذه المواقف يكرر نفسه، فالغربة هي مواجهة ذاتية بين الإنسان "الفرد" ومجتمعه، وكذلك التمرد والفروسية.. وحصر هذه المواقف بهذه الصيغة، لا يزيد على كونه اجتهادا، حاول فيه الناقد، الوصول إلى صيغة تنظيرية تبلور ما آلت إليه قضية الالتزام.

اللغة عند عز الدين إسماعيل:

---

[١] - مجلة *"المجلة"* ص١١٦، العدد٣، مارس ١٩٥٧، والمقال لعز الدين إسماعيل بعنوان: "أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة".

[٢] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٤٠٥-٤١٥.

[٣] - *المصدر السابق*، ص٤١٥.

إن لكل لغة إمكانياتها،والعمل الأدبي ذاته ليس إلاّ بناء لغويا يستغل أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانيات، ولذلك تغدو نظرة الناقد إلى اللغة، مفتاحا كبيرا، يوضح شخصيته، ويسهم في سبر أفكاره،لأنه كما يعيش نبض العصر في عروق اللغة، تعيش اللغة في فكر الناقد.

لقد صار مُسَلَّما أن اللغة كائن حي، متطور، وبذلك "لم تعد اللغة في تصور الشاعر وسيلة " ترجمة" للوجود أو للتجربة: و لم يعد الشعر – كما كان التصور من قبل - ترجمانا للشاعر والأفكار، أو – كما كان يقال في تعميم - "ترجمانا للحياة" وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا، هو الوجود وهو التجربة، وهو الحياة.[١].

إن الناقد، يرى أن عملية الإبداع الشعري تتمثل في إبداع اللغة، والشاعر الخلاق هو الذي يصنع لغته. ويحدد لنا ماهية اللغة الأدبية بقوله: إن كل ألفاظ اللغة تصلح لأن تستخدم في عمل أدبي[٢]، أي أنه يمكننا أن ننسج من اللغة العادية، عملا أدبيا، فليس ثمة لفظة أدبية، وأخرى غير أدبية، إن اللغة العادية "تصبح لغة شعرية لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة[٣]"، وهذا ما يجعلنا نطلب مع الناقد في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس. وأن تكون لغتهم في آن واحد، وهذا التناقض هو سر الشعر فيها[٤].

ويبيّن أنه نتيجة لرواسب تفكيرنا القديم، قد نستنكر للوهلة الأولى أن تكون اللغة نابضة بروح العصر وشعرية في الوقت نفسه، ولكنه يؤكد أن اللغة لا تكون شعرية إلا عندما تكون نابضة بروح العصر، ويبيّن أيضا أن هذه القضية صعبة المنال، فالشاعر الذي تربى ذوقه على شعر عصر آخر، له لغته الخاصة، يصعب عليه أن يقول الشعر بلغة عصره لأنه يحتاج في البداية إلى عملية تخلٍّ عن القوالب القديمة، وخلق جديد للغة عصره الذي يعيش فيه[٥]، وهذا الأمر الجوهري، الذي يؤخِّر عملية التطور الأدبي، فثمة شعراء كثيرون يعيشون جسدا في هذا العصر، ولكنهم فكريا ولغويا أبعد ما يكونون عنه،

---

١ - *المصدر السابق*، ص١٨٠.

٢ - المصدر السابق، ١٧٨ ــ ١٧٩.

٣ - *المصدر السابق*، ص١١٢.

٤ - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر* ص١٧٩.

٥ - *المصدر السابق*، ص١٧٨.

إنهم ينتمون لعصور خلت، ولهذا يبرز الجفاء بين أنصار القديم والحديث، وهذا الكلام ينطبق على المتلقي قبل المبدع، لأنه اعتاد – بكسل ظاهر- سماع نغمة معينة، أشبه بالمخدر، في نهاية كل بيت شعري، اعتاد على لغة وصور وتشابيه معينة، وأصبحت بمنزلة جدار مقدس لا يجوز تخطيه، إن التطور اللغوي المسلم به يجعلنا نؤكد قول الدكتور إسماعيل في أنه "ليس غريبا أن تتميز لغة الشعر المعاصر من لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز، ولو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللغة مع تطور الحياة واختلاف التجربة، أيقنَّا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللغة العربية...[١]".

إن الناقد قد عالج موضوع اللغة في النص الأدبي بشكل دقيق، وواع، ونحن مع آرائه التي رددها أو تبناها في هذا المجال، ولكننا نأخذ عليه تلك الطريقة التقليدية في إطلاق الحكم النقدي، فبدلا من أن يثبت أن اللغة حياة بطريقة الحوار المجدي، والبرهان المبني على أسس منطقية، يأخذ بعض المقاطع الركيكة، ليستنتج من إثباتها مؤدى قوله، ففي الصفحة الثمانين بعد المئة يأتي بمقطع للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وآخر للفيتوري، ثم يعلّق عليها على الشكل التالي:[٢]

- "في هذه الأسطر يمس الشاعر علاقة اللغة بالشعر مسّا قويا". أو يقول:
- وهو في هذا (الشاعر) يشير في وضوح إلى دور الكلمة في الشعر.
- ونرى قوله: "فكل كلمة إذن، هي قطعة من الوجود، أو وجه من وجوه التجربة الإنسانية.[٣]"

إن ما أثبتناه هنا، لا يقلل من عمق نظرة الناقد إلى اللغة، ولكنه، في رأينا، حاول تأكيد رأيه بطريقة مدرسية غير مقنعة.، كنا نود لو تجنّبها، ولجأ إلى الإقناع أو المقارنة بين شاعر حديث، يعيش في عصر قديم بفكره، وشاعر آخر يحس بنبض العصر في كلماته، فيلمس القارئ بنفسه، الفرق الشاسع بين الطريقتين.

التشكيل الموسيقي للشعر الجديد:

كنا قد أرجأنا الحديث في هذه القضية إلى نهاية كلامنا على الناقد عز الدين إسماعيل لسببين:

---

[١] - *المصدر السابق*، ص١٧٤.

[٢] - ما سنورده من فقرات، هي تعليقات الناقد على المقاطع الثلاثة التي أشرنا إليها.

[٣] - *المصدر السابق*، ص١٨٠-١٨١.

الأول: لنرى كيفية نظر الناقد إلى الأدب عامة من خلال تقنياته المختلفة، التي ستساعد في استنتاجنا لمعالم الفكر النقدي عنده.

الثاني: أن هذا الجانب شكّل واحدا من أهم الجوانب التي عالجها الناقد، وأفاض فيها، في غير موضع كما سنرى.

استعرض الناقد عددا من المحاولات القديمة التي توخت تجديد موسيقا الشعر، وبيّن أن تلك المحاولات سطحية لم تقدم الغرض المرّجوّ منها.[١] إذ كان على الشعراء القدماء أن يخرجوا على تلك القوالب، بشكل "يفلسف" موسيقا الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي، لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري[٢]" والعامل النفسي في إيقاع الشعر، شيء رئيس ركز عليه الناقد في كتبه، ولكنه، لا يلبث أن يتناقض مع ما يتبناه من أفكار، هي في ذاتها، لا تأخذ بالاعتبار إلا صورة الوزن العروضي كما سنرى.

بدأ الناقد باستعراض للتشكيل الموسيقي، وتطوره على يد الياس فرحات، ومدرسة الديوان وشوقي وغيرهم...[٣] واستنتج أن الشاعر كان يشعر بوطأة الموسيقا التقليدية عليه، والشعر عند الناقد يتألف من تشكيلتين، زمانية ومكانية، والزمانية عنده، هي كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة، والمتآلف.. من الوزن والإيقاع، والصورة الموسيقية.[٤].

إن الناقد لا يختلف كثيرا عن الشاعرة نازك الملائكة، فهو إن كان متساهلا في بعض الأمور الموسيقية، إلا أنه يماثلها، تعنّتا في أكثر المواقف الأخرى[٥]، إن الهدف الأسمى للناقد هو أن يظهر للقارئ أن "ثمة علاقة وطيدة بين القصيدتين: القديمة والجديدة، ويهمه جدا أن يقول للقارئ: إن الشعر

---

[١] - *المصدر السابق*، ص٥٨.

[٢] - *المصدر السابق*، ص٦١.

[٣] - *المصدر السابق*، ص٤٣-٤٦.

[٤] - *المصدر السابق*، ص٥٢.

[٥] ـــ لصاحب هذا البحث دراسة تفصيلية عن هذا الموضوع عن نازك الملائكة لم تنشر بعد، في كل الأحوال، انظر: *نازك الملائكة*، *قضايا الشعر المعاصر*، ص ٤٠ وما بعدها.

المعاصر لم يهمل القافية[١]، ولا يتوانى في وضع بعض الشروط التي ينبغي أن تتوافر في القافية، حتى تكون مستساغة ولعل من أهم هذه الشروط عدم الإملال، ولا ينسى أن يذكر القارئ بأن القافية شيء، وحروف الروي شيء آخر، إن الشعر عند الناقد لا يستغني عن القافية، ولكنه يستطيع أن يستغني عن حرف الروي المتكرر في نهاية السطر الشعري، ولذلك تغدو القافية عند الشاعر المعاصر، على حد تعبير الدكتور إسماعيل "كلمة ما، من بين كل مفردات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري،لأنها الكلمة الوحيدة التي تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها[٢]"ومن ثم هي" أنسب نهاية موسيقية للسطر الشعري من الناحية الإيقاعية.[٣].

ويرى الناقد، أنه على الرغم من كل التطورات التي تحصل للشعر، فإنه لمن المستحيل أن يتخلى عن عنصري الوزن والقافية[٤] لأنّ البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها "وهو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها".[٥] ولا يخفى تعصب الناقد لوجهة النظر هذه، إنه يجعل من موسيقا القصيدة "تابو" مقدسا لا يجوز خرقه، ونحن لا نريد أن نقول للناقد أين ذهبت قصيدة النثر؟ وهل ضربت بآراء أنصارها – الذين يعدونها الشكل الأعلى للتطور الشعري- عرض الحائط، ولكننا نقول: يجب علينا ألا ننطلق في أحكامنا من موقف مسبّق، وكل إبداع بمثابة قفزة فوق السائد، وعلى رأي "هيروقليطس" كل شيء يتغير إلا قانون التغير، فلا قانون ثابتا في الأدب، لأنه لا قانون ثابتا في الحياة، ومن الثابت، أن الوزن والقافية اللتين أكّد الناقد سرمديتهما، هما الآن، لا يشكلان لبنة أساسية في القصيدة الحديثة يظهر هذا جليا من تصفح سريع للمجموعات الشعرية الحديثة التي تصدر، إننا ننظر إلى الشعر على أنه جزء من بناء فوقي، هو في مجمله انعكاس "لحركة" الواقع الذي نعيش. ولما كان الواقع "الطبيعة والوجود الإنساني" لا يحافظ على وتيرة واحدة، فمن التعسف ألا نولّد أشكالا تتواءم وحركة الواقع

[١] - نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ك٤٠ وما بعدها.
[٢] - إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٢.
[٣] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٦٧.
[٤] - المصدر نفسه، ص٦٥، وكان قد أثبت هذا الكلام في "المجلة" ع٣٢، ص٤٨.
[٥] - إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٣.

غير المحددة هذه، ولا يفهم من كلامنا هذا، أن التفتيش عن الأشكال، غاية لذاته، ولكننا نود أن نشير إلى أنه يجب على الواقع أن يخلق شكله بالضرورة.

والناقد هنا، يبدو لنا كلاسيا في هذا الجانب، عندما يقطع علينا الطريق بقوله عن إمكانية تخلي الشعر عن هذين العنصرين:

"مستحيل، فالشعر كائنا ما كان، مذهبنا الجمالي لابد أن يتوفر على الوزن والقافية. ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين، رغم كل شيء."[١] نقول إن الناقد نفى أية فسحة أمل في تجاوز ما نحن عليه، ووضعنا في إطار ضيق مفاده: علينا الالتزام بالوزن والقافية. إن التفعيلة نتاج بدائي غير ملزم ــ وكذلك قول الناقد ــ قد يناسب شاعرا ما، ولكنها قد تكون أصغر من طموح بعض الشعراء.

قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة:

يرى الناقد أن القصيدة مرت بثلاث مراحل من الناحية الموسيقية هي:[٢]

مرحلة البيت ومرحلة التفعيلة ومرحلة الجملة الشعرية.

ويؤكد أنه سوف تظل التفعيلة أساسا للعروض، أي أساسا موسيقيا لبنية الكلام... وإذن، فلم يكن أمام محاولة التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة إلا أن تحلّم بنظام التفعيلة وتلتزم به[٣]". هذا القطع، يشبه سابقه تماما، ونعود للقول مكررين، إنه لا قانون ثابتا في الأدب، فمحمد النويهي مثلا، يقترح بدلا من السياق الموسيقي العام هذا، نظام النبر، لأنه "أكثر مرونة، وأقل انضباطا، ومن ثم، فهو أخف بروزا، وأكبر مقدرة على خفت الموسيقية حين لا نحتاج إلى جهرها[٤]." بل إنه يجعل الحكم الأساسي على الشعر من خلال هذا النظام فقط[٥]." وهذا بدوره تعسف والمهم أن النويهي ألح على هذا النظام، فقد رأى أن عددا من الشعراء الجدد قد عبر عن رضاه التام بالشكل الجديد القائم على التفعيلة

---

[١] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٦٥.

[٢] - *المصدر السابق*، ص٧٩.

[٣] - *المصدر السابق*، ص٨٥.

[٤] - النويهي، محمد، *قضية الشعر الجديد*، ٢٣٥-٢٣٦.

[٥] - *المرجع السابق*، ص٣١٧-٣١٨.

العروضية، بل ادعى أنها الأساس الوحيد الممكن لأي نظام إيقاعي في اللغة العربية، ورأى أنه هنا يكمن الخطر، لأنه مادمنا معتنقين لهذه الفكرة الخاطئة من استحالة إبداع نظام إيقاعي آخر، فإن اعتقادنا هذا سيؤخر مجيء اليوم المنشود تأخيرا لا داعي له، ومن الممكن تلافيه[١]. ولئن كان في هذا النظام شيء من الصعوبة، فلأن الخفة الإيقاعية والتنوع الفني هو الذي يجعل نظام النبر صعب الممارسة على أذن خضعت طويلا للنظام الكمي الصارم، حتى استعبدها.[٢]

إضافة إلى نظام النبر هذا، ثمة دراسات لم تثمر إلى الآن، حول "الفونيم" بوصفه أصغر مقطع صوتي، ونتنبأ، للدراسات المستقبلية النجاح في هذا المجال، وبخاصة علاقة الفونيم بالإيقاع الداخلي. والمهم في رأينا، ألاّ نغلق باب الاجتهاد وألاّ نكون متعسفين في آرائنا، لأنه بات واضحا "أن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، أو تقسرها، فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية.[٣]" ولغتنا، ليست فقيرة إلى درجة تجعلنا نقتصر على هذا النظام وحده.

في حديثه عن مرحلة التفعيلة التي جزم بسرمديتها، كما رأينا سابقا يخلص إلى النتائج التالية:[٤]

١- إن تفريع التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن إلا في إطار الوزن التقليدي.

٢- إن التزام تفعيلة بعينها، من التفعيلات المتنوعة في السطر الشعري، سيجعلنا مضطرين لالتزامها في الأسطر الأخرى.

٣- إن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر أخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحقيقه وقبوله إلا في الحالات التالية:

- عندما يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.
- عندما يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري.

---

[١] - *المرجع السابق*، ص٢٤٧.

[٢] - *المرجع السابق*، ص٢٤٣.

[٣] - *"شعر"* العدد١٤، ربيع ١٩٦٠، ص٧٦، والكلام لأدونيس.

[٤] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٠١-١٠٢.

- إن لم يكن هذا ولا ذاك، فإنه يتحتم أن تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول، والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه[١].

ليس لنا بعد هذا كله إلا أن نقول: إننا عندما نطلب العودة إلى النسق الغنائي، نكون قد خرجنا من ساحة النقد إلى ساحة الذوق، وأي ذوق؟! إنه الذوق السلفي الذي تريده الأذن الخمول، لراحتها، ولا نحسب بحال، أن هذا النسق صالح إلى الآن، لأن مفهوم الشعر نفسه قد تغير. لم تعد القصيدة فسحة يتفيّأ الشاعر في ظلالها، كما أشرنا، أو فعل ترف يمارسه الشاعر للبهرجة، بل إنها ليست معادلا موضوعيا للحياة، لأنها عند الشاعر هي الحياة ذاتها، ومن ثم، فإن على الناقد الحديث، إذا ما صدم بشرخ إيقاعي، في أثناء قراءته لقصيدة ما، أن يستمد من هذا الشرخ إيحاءات كثيرة، تسهم في إضاءة النص، الشرخ الوزني، مؤشر لإقبال الناقد على القصيدة، لا إدباره عنها. والواقع أن الناقد نفسه كان يدرك أن "الأوزان العروضية في الشعر العربي، لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة، ومنسقة تنسيقا تجريدا صرفا.[٢] ولكنه ما كان ليستطيع تجاوزها، لأن شيئا ما، كان يشده دوما إليها، ومن ثم، فإنه – في أثناء تنظيره - كان يضع العراقيل التي تجعل التجربة الشعرية الجديدة برمتها، تصرفا محدودا في الإطار التقليدي الضيق للموسيقا الخليلية. بل إنه يقر أن الشاعر الحديث لا يستطيع أن يتحكم في التفعيلة كما يشاء "فإذا كانت مستفعلن جائزة في البحر الكامل بدلا من متفاعلن، والعكس غير صحيح، فكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعري الجديد المؤسس على مستفعلن... وهذا راجع... إلى أن نظام التفعيلة القديم، نظام أساسي تفرضه طبيعة اللغة ذاتها."[٣] ولا ندري حقيقة عن أية طبيعة يتكلم، إننا نرى أنه يتكلم على طبيعة عز الدين إسماعيل، لا عن طبيعة اللغة.

إن الناقد عند استعراضه لمراحل تطور القصيدة العربية – إيقاعيا ــ يدرك أنه، إذا كان السطر الشعري قد حل مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، إلا أنه لم يستطع أن يحل الدفقة الممتدة، ومن هنا،

---

[١] - كقولنا: فاعلاتن فاعلا
تن فاعلا = مستفعلن

[٢] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٥٣.

[٣] - *المصدر السابق*، ص١٠٤-١٠٥.

كان لابد من الخروج إلى الجملة الشعرية التي تشكل مراحل التطور الموسيقي الذي وصلته القصيدة العربية، إذ يستعان بها عندما لا يلبي السطر الشعري دفقة الشاعر الممتدة، وهي "بنية موسيقية مكتفية بذاتها. وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم من القصيدة[١]" وفي هذه الجملة وقفات داخلية "تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف وللاستمرار."[٢]

إن الناقد، في كل ما كتب عن الناحية الإيقاعية، بدا باحثا عن الارتياح النفسي، فعلى الحركة الموسيقية ألا ترهق النفس، بل يجب عليها أن تتماوج مع حركات الشهيق والزفير، فإن لم يحدث هذا التوافق، قام نوع من الخذلان، وهذا بذاته، مدعاة للضجر، الذي قد ينتهي بالقارئ إلى ترك تلك القصيدة المتعثرة موسيقيا[٣]. ومن ثم، كان الدافع الحقيقي الذي جعل الشعراء يتجهون نحو التجربة الشعرية الجديدة هو "جعل التشكيل الموسيقي في مجمله، خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة، في هذا الاعتبار، صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة، نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتقة[٤]. وهي ربط بين التشكيل الموسيقي الجديد، والمجيء بصورة صادقة لوجدان الشاعر، على نحو تكون فيه الصورة الموسيقية خاضعة بشكل مباشر للحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر.[٥] وإذا كان لنا أن ندلي برأينا فإننا نقول: إن الراحة والانسجام النفسي ليسا شرطين رئيسين للشعر، ولا يفترض بالشاعر أن يجعل الإيقاع، بشكله المألوف منسقا للمشاعر، فقد تتقاطع المشاعر مع الإيقاع، وقد تتوازن فثمة صدمات إيقاعية تكون فائدتها لشعرية للقصيدة أكبر بكثير فيما لو كانت متوافقة، مع الذوق المرهف. ... ثمة أمر آخر يؤخذ على الناقد، ألا وهو تلك "الدوغمائية" في تعامله مع النقد التطبيقي، ففي الصفحة ١٢١ من كتاب الشعر العربي المعاصر، يأتي بمقطع لخليل حاوي – مؤلف من

---

[١] - *المصدر السابق*، ص١٠٨-١٠٩.

[٢] - *المصدر السابق*، ص١٢٠.

[٣] - *المصدر السابق*، ص٦٨.

[٤] - *المصدر السابق*، ص٦٣.

[٥] - إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٠-٦١.

تسعة أسطر، ثم نراه، يقول: "فهذه الأسطر التسعة كان ينبغي كتابتها في خمسة أسطر".[١] والشيء استند عليه الناقد، أن أطول سطر من هذه الأسطر، لا يزيد مداه الزمني على ست تفعيلات، وهو عدد مقبول للسطر الشعري.[٢] ويمكننا في هذا المقام أن نسأل: ماذا ترك الناقد للشاعر؟ وأين ذهبت تموجات الراحة النفسية التي تكلم عليها، والتي يحق للشاعر وفقا لها أن يأتي بالعدد الذي يريد من التفعيلات؟ إن الشعر الحر كله قائم على حرية توزيع التفعيلات وفقا لحالة الشاعر، وإرادته، وما دعا إليه الناقد هنا هو تدخّل في أخص خصوصيات الشعر والشاعر؛ فالناقد في رأينا، قد أقحم نفسه فيما ليس من اختصاصه. وعند مناقشته لنازك الملائكة، نراه يدخل في متاهة ليست في صالحه، فبعد أن يأخذ عليها عدم قبولها، خمس أو تسع تفعيلات في السطر الشعري الواحد يقول: "إننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدي يتكون شطراه معا من تفعيلتين[٣]." ويعتمد هذا الكلام مسوّغا لإلغاء كلمة "شطر" ووضع كلمة "سطر" بدلا منها، فإذا كان هذا الدليل هو الوحيد الذي اعتمده الناقد فالأولى أن يغير رأيه، لأنّ العرب عرفت "المنهوك" من البحور كما عرفت المجزوء، والمنهوك، بيت يتألف شطراه معا من تفعيلتين[*]

---

[١] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٢١.

[٢] - *المصدر السابق*، ص١٢٢.

[٣] - *المصدر السابق*، ص١٠٣.

[*] - من منهوك الرجز قول دريد بن الصمة على سبيل المثال: ١- ياليتني فيها جذع/ ٢- أخبّ فيها وأضع/ ٣- أقود وطغاء الزمع/٤- كأنها شاة صدع

انظر ديوان دريد بن الصمة بتحقيق محمد خير البقاعي، بل إن العرب قد عرفت البيت كاملا، بتفعيلة، ومثاله قول عبد الصمد بن المعزل: قالت خبل/ ماذا الخجل/ هذا الرجل

لما احتفل / أهدى بصل.انظر: أبو بكر الدماميني، *العيون الفاخرة*، ٧٢.

الخاتمة ونتائج البحث:

حاولنا في هذا البحث أن نصل إلى الخط الفكري الذي حدد معالم التفكير النقدي عند الناقد عز الدين إسماعيل، وقد تبيّن لنا أن الناقد قد استوعب حركة الشعر الجديد بشكل واع، وفنّد الأسباب التي أدت إلى نشوئه، كما استعرض جميع ما تعلّق به من أمور فنية، وموضوعية. وانتقلنا إلى دراسة بعض الأمور القارة التي رأيناها تتعلّق بمعالم التفكير النقدي لديه، ومنها:

ـــ الصورة الفنية: وقد رأينا أن الناقد قصّر قليلا في إعطائها مكانتها اللائقة، وهو في العموم لم يأت بجديد حولها،علما أنه جعلها تالية في الأهمية لعملية التشكيل الموسيقي.

ـــ الغموض: وقد تعامل معه الناقد بشفافية، وجعله من صفات الشعر الجيد، وميّز بينه وبين الإبهام الذي هو صفة سلبية.

ـــ معمارية القصيدة الحديثة: تحدث الناقد في هذا الموضوع عن القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، وقد رأينا هنا أن الناقد لم يأت بجديد، كما أنه لم يوفق في اجتهاده، وما أتى به هو وجهات نظر لم تثبت الأيام صحتها.

ـــ الرمز والأسطورة: وقد استعملهما الناقد بمفهوم واحد، ولكنه أظهر وعيا كبيرا بجزئيات الأسطورة، واستيعابا لمهام هذه الجزئيات، ولكنه في الوقت نفسه، لم يوفق في نقده التطبيقي، وبدا لنا أنه كان يقوّل النص، ويحمّله أشياء ليست به.

ـــ النزعة الدرامية وظاهرة الحزن: وهذه الصفة الموضوعية قدّمها الناقد من خلال فهم عميق للآليات الفنية المستعملة في تركيب بنية القصيدة الحديثة التي تلفّحت بالحزن، وبعض هذه الآليات هي الحوار، والحوار الداخلي، والأسلوب القصصي...

ـــ الالتزام والثورية: الناقد مزج بين هذين المصطلحين، ولكنه أبدع في الحديث عنهما، وقد خالف "سارتر"، في إبعاده الشعر عن هذا الباب.

ـــ اللغة: ربط النافد بينها وبين الإبداع الشعري، وكان كلامه، من حيث هو تنظير، غاية في الأهمية، ولكنه أيضا، أخفق في النماذج التطبيقية التي قدّمها.

ـــ التشكيل الموسيقي للشعر الجديد: وقد أخّره الباحث لأهميته، وهو أوسع الأبواب، بل يخيّل للقارئ أن الشعر الحديث عند الناقد هو ظاهرة عروضية؛ ومع أن الناقد أبدع كثيرا فيما نظّر له، إلا أن تعصّبه لعروض الخليل كان واضحا، ورأى أن القصيدة الجديدة مهما تطورت لا يمكن أن تتخلى عنه، وهنا سجّلنا اختلافنا مع الناقد، ليس لأنه ضرب عرض الحائط بأنصار قصيدة النثر، ولكن لأنه صادر المستقبل، في حين كل شيء خاضع لقانون التغيّر.

إن الناقد عز الدين إسماعيل كان رائدا بحق، واستطاع أن يلمّ بأبعاد هذه الظاهرة الجديدة، في ذلك الوقت، ولئن سجّلنا بعض الاختلافات الفكرية، مع منطلقاته النظرية، أو التطبيقية، فلا ننسى أن الريادة وحدها تجعله مميزا لأن رؤيتنا الحالية ما كانت بهذا الشكل من دون الأفكار التي قدّمها الناقد، وأمثاله.

قائمة المصادر والمراجع

١ - إسماعيل، عز الدين، *الأدب وفنونه*، دار النشر، القاهرة، ط١، ١٩٥٥.

٢ - ـــــــــــــــــــ، *الأسس الجمالية في النقد الأدبي*، دار الفكر العربي، بيروت، ط٣، ١٩٧٤.

٣ - ـــــــــــــــــــ ، *التفسير النفسي للأدب*، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٤.

٤ -ـــــــــــــــــــ ، *الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية*،دارالعودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

٥ - الدماميني، أبو بكر، *العيون الفاخرة*، المطبعة العثمانية، ١٣٠٣ هـ.

٦ - سعيد، خالدة، *حركية الإبداع*، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٧ - الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، دارالعلم للملايين،بيروت، ط١٩٨١،٦.

٨ - النويهي، محمد، *قضية الشعر الجديد*، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١.

الدوريات:

ـــ مجلة شعر، لبنان، العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠.

ـــ مجلة المجلة، مصر، العدد ٣، ١٩٥٧.

ـــــــــــــــــــ ، العدد ٥٨، ١٩٨١.

اليتيمة تحت المجهر

الدكتور ناصيف محمد ناصيف*

الملخص

أمّا **اليتيمةُ** فهي عينيّةُ سُوَيْدِ بن أبي كاهلٍ اليشكريِّ، وأمّا المجهرُ فهو مجهرُ العين الناقدة؛ فمُطَوَّلةُ سويدٍ بقيتْ في الظلِّ، شأنُها شأنُ الكثيرِ من دُرَرِ أدبنا العربيِّ، وإذا كانَ القدماءُ قد أدركوا أهمِّيَّتَها، ولقَّبوها **باليتيمة**، فإنّهم لم يكملوا صنيعَهم؛ إذ لم ينزلوها المنزلةَ التي تستحقُّ بين أوابدِ شعرنا القديم. أمّا المحدثون ـــ إذا استثنينا طه حسين في قراءته التأثّريّة لبعض معاني القصيدة ـــ فلم تلقَ منهم إلا الإهمال!

ويتوخَّى هذا البحثُ إنتاجَ مقاربةٍ إجرائيّةٍ **لليتيمة**، تُقِرُّ بتعدُّدِ أبعادِ الجميل، مفيدةً من الرؤى النقديّةِ الخلاّقةِ في درسنا النقديِّ القديمِ، وفي الأسلوبيّة النقديّة الحديثة؛ قائلةً: إنّ قيمةَ الكَلِمِ أفراداً قريبةٌ منَ الصفرِ، مهما تكاثرتْ في السَّمْعِ، ومرأى العين، فكلُّ كَلِمٍ لا يُؤَلَّفُ لا يُعَوَّلُ عليه، وإنَّ النظمَ هو الحدُّ الأدنى اللازمُ لإنتاجِ الكلامِ؛ غيرُ الكافي لإنتاجِ الجمالِ؛ فثمَّةَ ـــ بعدُ ـــ أسرارُ ارتقاءِ المنظومِ إلى رُتْبَةِ الشعريِّ!!

كلمات مفتاحيّة: اليتيمة، القصيدة، سويد، ليث.

المقدّمة:

تخلو المدوَّنةُ النقديّة العربيّة القديمة، أو تكادُ، من دراسة القصيدة، وتُغفِلُ الرُّتَبُ المحفوظةُ في درسنا المعاصر كثيراً من التحف الفنّيّة، والغُررِ الجِيادِ من قصائد الشعر العربيّ؛ فقد تقسّمت جهودَ نقّادنا قضايا، وثنائيّات، جعلت في مقدّمة الاهتمام نصوصاً بعينها، أو أبياتاً محدّدة يكثر تداولها، وبدت الكثرةُ الكاثرة من ديوان العرب، وسِجِلِّ مفاخرها، خلفيةً لِلَّوحة، أو هامشاً في سجلّ الإبداع. وقد انحدر قدرٌ من هذا الإهمال إلى دراسات المعاصرين؛ فأُنجِزَتْ مئاتُ الدراسات للقضايا التي تقسّمت جهود القدامى، و للشعراءِ أبطالِ معاركهم النقديّة، ولأهمّ أشعارهم؛ فإذا الظلم يتناسل ظلماً.

أهمّيّة البحث، وأهدافه:

تظلّ النصوص الإبداعيَّةُ العظيمةُ هاربةً من مناهجنا؛ نافرةً من مقارباتنا؛ كالفرس الشموس؛ بيد أنّ الثمارَ المعرفيّة، والجنى المأمولَ ما فتئا يحفزان أسئلتنا، ويهيّجان عطشنا إلى الإفادة ممّا أنجزه درسنا

* مدرّس في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۳/۳۰= ۲۰۱۱/٦/۲۰ تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۷/۳۰ = ۲۰۱۱/۱۰/۲۲

القديم، والبناء على ما أسّسَ لإنتاجِ مقاربةٍ تسهم في جلاءِ بعضِ دُرَرِ تراثنا، وتخصُّ منها ما جاء على التخوم، أو كادَ يُجْعَلُ في الحواشي، والهوامش، والخلفيّة؛ زاعمةً أنّ الأماميّة والخلفيّة في لوحةِ الإبداعِ معياران نسبيّان لا يقبلان الرُّتَبَ المحفوظة؛ فما هو أماميٌّ قد يغدو خلفيّاً، والعكس صحيح بتغيُّر الزمان، والمكان، والمتلقّين.

موادّ البحث، وطرائقه:

مادّة البحث قصيدةُ سُوَيْدِ بن أبي كاهل اليشكريّ؛ الملقَّبة **باليتيمة**، وما بدا من حسنها في مرآة النقد العربيّ القديم. ومن النّافلةِ القولُ: إنّ لكلِّ قصيدةٍ منهجها الخاصَّ بها، وطرائق البحث الملائمةَ لِنَصِّها، وإيلائها ما تستحقّ من اهتمام؛ ذلك أنّها بناءٌ استعاريٌّ أنشأه سويدٌ تعويضاً فنّيّاً عن العجز الواقعيّ؛ فهي بطولاتٌ وانتصارات مُتَخَيَّلَةٌ يواجهُ بها هزائمَ الحياةِ، وكمالٌ حُلُمِيٌّ يتجاوزُ به النقصَ المعيش. ولذا انتحى هذا البحث سمتاً وصفيّاً، تحليليّاً، تفسيريّاً، ينتهي بالتقويم؛ بغيةَ تتبُّع بصماتِ الشحنِ في الخطاب الإبداعيّ؛ انتهاءً إلى شبكة العلاقات الأفقيّة والعموديّة التي انتظمت النصَّ، وأنتجت خصوصيَّته.

المناقشة:

لا ندرس قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكريّ العينيّة الملقّبة **باليتيمة** لكي نكشف ما تشترك به مع قصائد عصرها، أو العصور اللاحقة؛ بل نهتمُّ بها ابتداءً، وندرسها لاختلافها عن تلك القصائد، وتميُّزها عنها؛ أي أنّنا نحاول اكتشافَ أسبابِ تميّزها، وتلقيبِها بهذا اللقب، وتناقضِ المدوَّنةِ النقديّةِ القديمة بينَ الإقرارِ بتميُّزها، وقلَّةِ الاهتمام بها.

صحيحٌ أنّ كلّ نصٍّ إبداعيٍّ منتمٍ حُكْماً إلى جنسه الأدبيِّ، وإلى عصره، ولكنَّ النصَّ الإبداعيَّ الحقَّ متفرِّدٌ، مبتكَرٌ، مختلفٌ عن أفراد جنسه، وعصره؛ بمعنى أنّه إضافةٌ حقيقيّةٌ إلى ما سبقه؛ وبهذه العلاقة الجدليّة بين النصّ وسياقه في نسيج النّوع الأدبيِّ، أو العصر، أو العصور المتلاحقة؛ تستمرُّ حركيَّةُ الإبداع. وهكذا يمكن الإقرارُ بأنَّ **اليتيمةَ** ابنةُ ديوان الشعر العربيّ المخضرم (الجاهليّ ــ الإسلاميّ)؛ وبأنّ خريطتَها الجينيّة تحمل الكثيرَ من مورِّثاته، بيد أنّنا نستطيع، في الوقت نفسه، أن نجد في اليُتْمِ الفنّيّ نقيضاً للاحتذاء؛ بمعنى أنّ القصيدة **اليتيمة** قصيدةٌ مبتكرة فريدة (نسيج وحدها)؛ لا تدين لغير مبدعها.

وبعد؛فثمّةدلالاتٌ لليُتْمِ أخرى كثيرةٌ؛و((اليُتْمُ:الانفرادُ؛واليتيمُ:الفردُ...قال المفضَّلُ: أَصْلُ اليُتْمِ الغَفْلَةُ،وبه سُمِّيَ اليتيمُ يتيماً،لأنّه يُتَغَافَلُ عن برِّهِ. وقال أبو عمرو: اليُتْمُ الإبطاءُ، ومنه أُخِذَ اليتيمُ، لأنّ البرَّ يُبْطِئُ عنه. وكلُّ شيءٍ مفرد بغير نظيرِه فهو يتيمٌ. يُقالُ: دُرَّةٌ يتيمةٌ. الأصمعيّ:اليتيمُ الرَّمْلَةُ المنفردةُ،

قال: وكلّ منفردٍ ومنفردةٍ عند العرب يتيمٌ ويتيمةٌ))[١]. ومن المجاز((دُرَّةٌ يتيمةٌ، وهذا بيتٌ يتيمٌ، وهذه صَرِيمةٌ يتيمةٌ: للرَّمْلَةِ المنفردةِ من الرِّمالِ))[٢].

ونزعم أنّ **اليتيمةَ** تحفةٌ فنّيّةٌ تسامي أرقى القصائد الجاهليّة الطوال المشهورات نسجاً، وإحكاماً، وحسناً، وتتفوّق عليها جميعاً طولاً؛ فقد بلغت مئةً وثمانية أبيات[٣]؛ في حين لم تتجاوز مطوّلة طرفة بن العبد مئةً وخمسة أبيات في أطول رواياتها[٤]، ولم تتجاوز مطوّلة عمروبن كلثوم التغلبيّ مئةًوثلاثة أبيات[٥]،وكانت مطوّلات لبيدبن ربيعةالعامريّ[٦]، والحارث بن حلّزة اليشكريّ[٧]،وامرئ القيس بن حجر الكنديّ[٨]، وعنترة بن شدّاد العبسيّ[٩]، والأعشى ميمون بن قيس البكريّ[١٠]،وزهيربن أبي سلمى

---

[١]- ابن منظور، *لسان العرب* (يتم)، ٦/٤٩٤٨ــ ٤٩٤٩.

[٢]- الزمخشري، *أساس البلاغة* (يتم)، ٢/٥٥٩.

[٣]- الضبي، *المفضليات*، (المفضلية ٤٠) ١٩٠ــ ٢٠٢. وهي في *ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري*، شاكر العاشور ٢٧ــ٤٤ (١٠٩ أبيات)؛ بزيادة بيت مشكوك فيه.

[٤]- الزوزني، شرح *المعلقات السبع*،١٦٩ــ ٢١٥، وشرح القصائد العشر٨٥ــ ١٥٠.أما في ديوان طرفة بن العبد٦ــ ٤٨،وشرح *القصائدالسبع الطوال الجاهليات*١٣٢ــ٢٣١؛فجاءت (١٠٣ أبيات).

[٥]- الزوزني، شرح *المعلقات السبع*، ٢٩١ــ ٣٢٣. وهي(٩٦ بيتاً) في *شرح القصائد العشر* ٣١٩ــ ٣٦٦، و(٩٤ بيتاً) في *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات* ٣٧١ــ٤٢٧. وفي رواية متأخرة جاءت (١٢١ بيتاً)؛ ينظر: أبو زيد القرشي، *جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام*، ص ٢٧٢ــ ٣٠٠. ومضى د. علي أبو زيد أبعد؛ فجعلها (١٢٤ بيتاً)؛ ينظر: *ديوان عمرو بن كلثوم* ٧٥ــ ١٠١.

[٦]- (٨٩ بيتاً) في *شرح القصائد العشر* ١٩٥ــ ٢٥٦، و (٨٨ بيتاً) في *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات* ٥١٧ــ ٥٩٧، وشرح *المعلقات السبع*٢٤٦ــ ٢٩٠.

[٧]- (٨٥ بيتاً) في *شرح القصائد العشر* ٣٧١ــ ٤١٧، و (٨٤ بيتاً) في *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات* ٤٣٣ــ ٥٠١، و(٨٢ بيتاً) في *شرح المعلقات السبع*٣٥٦ــ ٣٨٠.

[٨]- (٨٢ بيتاً) في شرح *القصائد السبع الطوال الجاهليات* ١٥ــ١١٢، و*شرح القصائد العشر* ٨ــ ٨٢، و(٨١ بيتاً) في *شرح المعلقات السبع*، و(٧٧ بيتاً) في *ديوان امرئ القيس*٨ــ ٢٦.

[٩]- (٨١ بيتاً) في *شرح المعلقات السبع* ٣٢٤ــ ٣٥٥، و(٨٠ بيتاً) في *شرح القصائد العشر* ٢٥٩ــ ٣١٣، و(٧٩ بيتاً) في *شرح القصائد*

السبع الطوال الجاهليات ٢٩٤ــ ٣٦٦.

[١٠]- (٦٤ بيتاً) في *شرح القصائد العشر*٤١٩ــ ٤٥٠، و(٦٦ بيتاً) في ديوان الأعشى الكبير، د. محمد محمد حسين ١٠٥ــ ١١٣.

المزنيّ[١]،والنّابغة الذّبيانيّ[٢]،وعبيدبن الأبرص الأسديّ[٣] دونَ المئةِ. ولسائلٍ أن يسأل: لِمَ استُثنيت **اليتيمةُ** من الشّهرة، والتّعليق؟!

ولسنا نريد هنا إثباتَ التّعليق، ولا نفيَه؛ فقد رُصِدَتْ لكلٍّ من الغايتين مئاتُ الصفحات، فلم تستطع نفياً[٤]، ولا إثباتاً[٥]. ويغلب على ظنّنا أنّ التّعليق كان ضرباً من التّشريف المعنويّ؛ بمعنى أنّ هذه القصائد كانت رفيعةَ المقام لدى المتلقّين؛ فكأنّها أعلاقٌ نفيسة، وسموطٌ تزيّن عنقَ الإبداع الشعريّ الجاهليّ. على أنّ في اختيارها، وتعليقها ــ إنْ صحّ التّعليقُ، على المجازِ، أو على الحقيقة ــ حكمَ قيمةٍ نقديّاً، بتفضيلها، وتقديمها على غيرها؛ إذ رأوا فيها الصورةَ الكاملة للفنّ الشعريّ، وأقرّوا لأصحابها بالتفوّق على أقرانهم من الشعراء. على أنّ هناك أسئلةً مهمّةً تلحّ على الذّهن الدّارس:

ــ ما المعيار الذي انتظم اختيارَ هذه القصائد دون غيرها؟

ــ أَتُدْرَجُ مطوّلةُ عبيدٍ مع المطوّلات الأخر، وتُسْتَبْعَدُ **اليتيمةُ؟!**

ــ لِــمَ تصمتُ المدوّنةُ النّقديّة العربيّة عن هذا الخلط؟

ــ لِــمَ تتجاهل المدوّنةُ النّقديّــة العربيّة قصائد جياداً لا تقلّ جودةً، ولا طولاً عن المعلّقات السّبع، أو القصائد العشر المشهورات؟

---

[١]- (٦٣ بيتاً) في شرح *المعلقات السبع*، و(٦٠ بيتاً) في شرح *شعر زهير بن أبي سلمى* ١٦ ــ ٣٧، و(٥٩ بيتاً)في *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات* ٢٣٧ــ ٢٩٠، و*شرح القصائد العشر* ١٥٤ــ ١٩١.

[٢]- (٥٠ بيتاً)في *شرح القصائد العشر*٤٥٣ــ٤٧٣،و(٤٩ بيتاً) في *ديوان النابغة الذبياني*١٤ــ ٢٨.

[٣]- (٥٠بيتاً) في *ديوان عبيد بن الأبرص*١٠ــ٢٠، و(٤٨ بيتاً)في *شرح القصائدالعشر*٤٧٧ــ٤٩٤.

[٤]- *دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي*، ترجمة عبد الرحمن بدوي ٣٥ــ ٤٠، ٧١ــ ٧٢. وبروكلمان، *تاريخ الأدب العربي*، ١/٦٧. و الرافعي، مصطفى صادق، *تاريخ آداب العرب*، ١/١٦٣ــ ١٦٩. و بلاشير، *تاريخ الأدب العربي*،١٧٣ــ١٧٨. وخفاجي، محمد عبد المنعم، *الحياة الأدبية في العصر الجاهلي*، ٢٥٥ــ ٢٦٢. وضيف، شوقي، *تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)*، ١٤٠ــ ١٤٤. والزوزنـــي، *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات*، مقدمة المحقق ١١ــ ١٣.

[٥]- ابن عبد ربه، *العقد الفريد*، ٥/٢٥٣ــ ٢٥٤. والقيرواني، *العمدة*، ١/٢٠٦. و البغدادي، *خزانة الأدب*، ١/١٢٦. وزيدان، جرجي، *تاريخ آداب اللغة العربية*، ١/٩٥ــ ٩٧، ١٦٨. و طبانة، بدوي، *معلقات العرب*، ٩ــ ٥٧. وحمد الله، محمد علي، شرح *المعلقات السبع*، ٣٢ــ ٥٦. البهبيتي، نجيب محمد، *تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري*، ١٩٤ــ ١٩٥. و البهبيتي، *المعلقة العربية الأولى(أوعند جذور التاريخ)*، ١/٢٧ــ ٣١. والبهبيتي ، *المعلقات سيرة وتاريخاً*،٥ــ ١١٧، ١٩٥ــ ٢٠٣.

ــ لقد جــاء سويدُ رابعَ الطبقة السادسة من طبقات فحول الشعراء؛ مع عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلّزة، وعنترة بن شدّادٍ العبسيّ[١]، وكلّــهم فحولٌ أوّلاً، من شعراء المعلّقــات ثانياً. فَلِمَ استُثني سويــد ممّا شمل أترابــه، ولم استُثنيت **اليتيمــة** من التّعليق شأن قصائــدهم، ومن اهتمام النّقّــاد والدّارسين علــى غرا قصائدهم؟!.

و**اليتيمة** هي المفضليّة الأربعون؛ لسويد بن أبي كاهلٍ اليشكريّ(ــ بعد ٦٠هــ) الشاعر اليتيم[٢] المعمّر المخضرم الذي شهد ثلاثَ حقبٍ: الجاهليّة، وصدر الإسلام، وشطراً من الدّولة الأمويّة. لكنّ ابنَ سلاّم الجمحيّ جعله، كما تقدّم، رابعَ الطّبقةِ السّادسة من طبقات فحول الجاهليّة؛ فاكتفى بالقول: ((له قصيدةٌ، أوّلها:

بَسَــطَتْ رابِعَــةُ الحَبْــلَ لنــا فَوَصَلْنــا الحَبْلَ منهــا ما اتَّسَــعْ

وله شعرٌ كثيرٌ، ولكنْ برَّزَتْ هذه على شعره))[٣]. ثمّ لاشيء يذكر في مدوّنة ابن سلاّم، ولا في غيرها، سوى قولهم: إنّ أبا عبيدة(ــ ٢١٠هــ) كان يعدّه من أصحاب الواحدة[٤]، وقولهم: ((فضَّلَها الأصمعيّ، وقال: كانت العرب تفضِّلُها وتقدِّمُها، وتعدُّها من حكمها، وكانت في الجاهليّة تسمّى " **اليتيمة** "، لما اشتملت عليه من الأمثال))[٥] **!!.**

فالحكم النّقديّ بتفضيلها، في نصّ الأصمعيّ، يصدر عن جماعةٍ لا عن فردٍ، فيدلّ على ذائقةٍ جمعيّةٍ، ويعبّر عن وعيٍ جمعيٍّ. ويستوقفنا، في هذا الحكم، تعليلُ الأصمعيّ لهذا التّفضيل؛ بقوله: " لِما اشتملت عليه من الأمثال"؛ إذ إنّ التّعليل كان غائباً عن معظم الأحكام النّقديّة في تلك الحقبة.

فهل يمكن القول: إنّ القصيدة الطولى في ديوان الجاهليّة؛ الفاخرةَ النّفيسةَ(المنفردةَ؛ الفردةَ؛ المُتغافَلَ عن برّها؛ التي يُبطئ البرُّ عنها؛ المفردةَ؛ فلا نظيرَ لها؛ البارزةَ على شعر مبدعها؛ المفضَّلَةَ عند الأصمعيّ والعرب؛ المقدَّمَةَ عند العرب؛ المعدودةَ من حكمهم؛ المسمّاةَ **اليتيمة** لما اشتملت عليه من الأمثال؛ المفضليَّةَ الأربعين عند المفضَّل الضَّبّيّ) لم تنل ما تستحقّه من مقاربات؟؟!!.

---

[١]- الجمحي، *طبقات فحول الشعراء*، ١/١٥١ــ ١٥٣.

[٢]- قيل: اسم والده شبيب، وقيل: إن أم سويد كانت قبل أبي كاهل عند رجل من بني ذبيان بن قيس، فمات عنها فتزوجها أبو كاهل، وكانت حاملاً، فلما ولدته استلحقه أبو كاهل وسماه سويداً؛ البغدادي، *خزانة الأدب*، ٦/١٢٥ــــ ١٢٦.

[٣]- *نفسه*، ١/١٥٣.

[٤]- القيرواني، *العمدة*، ١/٢٢٠.

[٥]- البغدادي، *خزانة الأدب*، ٦/١٢٦. الإصفهاني، الأغاني، ١٣/١٠١.

على أنّ الأمثالَ هنا لا تعني العبر والمواعظ والحكم[١]؛ بل هي الصُّوَرُ؛ أي التّشبيهات، والاستعارات؛ وهذا المصطلح شائعٌ عند متقدّمي النّقّاد؛ آيةُ ذلك تعقيبُ الجاحظ (٢٥٥هـ) على التّشبيه البليغ في بيت الأشهَب بن رُمَيلة:

هم ساعدُ الدّهرِ الذي يتّقى بهِ وما خيرُ كفٍّ لا تنوءُ بساعدِ

بقوله: ((قوله: "هم ساعد الدّهر"، إنّما هو مثلٌ،...))[٢]، وقولُ قدامة بن جعفر (ـ٣٣٧هـ): ((التّمثيل: هو أن يريد الشاعر إشارةً إلى معنى فيضع كلاماً يدلّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عمّا أراد أن يشير إليه. مثال ذلك قول الرَّماح بن ميّادة:

ألم تكُ في يُمنى يديكَ جعلتَني فلا تجعَلَنّي بعدَها في شمالكا

فعدلَ عن أن يقولَ في البيت الأوّل: إنّه كان عنده مقدّماً، فلا يؤخّره، أو مقرَّباً فلا يبعده، أو مجتبًى، فلا يجتنبه، إلى أن قال: إنّه كان في يُمنى يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظٍ ومعنى يجريان مجرى المثل له، وقصدَ الإغراب في الدّلالة والإبداع في المقالة...))[٣].

وقول الزّمخشريّ (٥٣٨هـ): [٤]((مَثَّله به: شَبَّهَهُ،... ومثّل التماثيل ومَثَلَها: صوَّرَها. قال طرفة:

أتعـرفُ رسمَ الـدّارِ قَفْراً مَنازِلُهْ كَجَفْنِ اليماني زخرفَ الوشيَ ماثِلُهْ))

وفي سياق تنقيبه عن نشأة المصطلحات النّقديّة والبلاغيّة، وتطوّرها عند العرب، تطّرد القرائن؛ فيقول د. أحمد مطلوب: ((المَثَلُ من أوّل المصطلحات التي ظهرت في الدّراسات القرآنيّة والبلاغيّة، وقد أشار إليه الفرّاء...، وأبوعبيدة...، ويتّضح في كلام الفرّاء وأبي عبيدةَ أنّ المثلَ قد يرادُ به المثل بمعناه العامّ أو يراد به التشبيه وما يتّصل به من تمثيلٍ، وقد استعمل الجاحظُ "المثلَ" بمعنى الاستعارة...، وربط الرازيّ المثلَ بالتشبيه...، والمثلُ عند القزوينيّ و شرّاح التّلخيص هو التّمثيل على سبيل الاستعارة))[٥]. وقد قال المنقِّبُ نفسه: ((قال المبرِّد: المثل مأخوذٌ من المثال، وهو قولٌ سائرٌ يشبَّه به حال الثّاني بالأوّل، والأصل فيه التشبيه... غير أنّ الجاحظ سمّى الاستعارة مثلاً...، قال المظفَّر العلويّ: وكان القدماء

---

[١]- فقد ضمت اليتيمة غزلاً وفخراً وهجاءً ووصفاً، وخلت خلواً تاماً من الحكم والأمثال.

[٢]- الجاحظ، *البيان والتبيين*، ٤/٥٥.

[٣]- قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ١٥٨ـ ١٥٩.

[٤]- الزمخشري، *أساس البلاغة (مثل)*، ٢/٣٦٦.

[٥]- مطلوب، أحمد، معجم *المصطلحات البلاغية، وتطورها (المثل)* ٥٨٧ـ ٥٨٨. ومطلوب، أحمد عجم، *مصطلحات النقد العربي القديم (المثل)*، ٣٥٢ـ ٣٥٣.

يسمّونها الأمثال فيقولون" فلانٌ كثير الأمثال" ولقبها بالاستعارة ألزَمُ، لأنّه أعمّ، ولأنّ الأمثال كلّها تجري مجرى الاستعارة))[١].

ولا غروَ؛ ففي لسان العرب((مِثْلٌ: كلمةُ تَسويةٍ. يُقال: هذا مِثْلُهُ ومَثَلُهُ، كما يُقال شِبْهُهُ وشَبَهُهُ بمعنًى؛... والمِثْلُ: الشِّبْهُ... والمَثَلُ: كالمِثْلِ، والجمع أمثالٌ،... والمَثَلُ: الشيءُ الذي يُضْرَبُ لشيءٍ مَثَلاً فَيُجْعَلُ مِثْلَهُ... وإنّما معناهُ التمثيلُ... وإنّما المَثَلُ مأخوذٌ من المِثالِ والحَذْوِ،... وماثَلَ الشيءَ: شابَهَهُ. والتِّمْثالُ: الصورةُ،... ومَثَّلَ لهُ الشيءَ: صوَّرَهُ حتّى كأنّه ينظرُ إليه. وامْتَثَلَهُ هُوَ: تَصَوَّرَهُ... ومَثَّلَ الشيءَ بالشيءِ: سَوَّاهُ وشَبَّهَهُ بهِ، وجعلَهُ مِثْلَهُ، وعلى مِثالِهِ...))[٢].

ولا يخفى على المتأمّل فرقُ القيمة بين الذّهن النّعتيّ، والذّهن التّشبيهيّ، والذّهن الاستعاريّ في فنّ القول الإبداعيّ؛ فالأوّل سطحيٌّ، مباشرٌ، واضحٌ؛ وهو من هذا القبيل أدنى درجةً من الذّهن التّشبيهيّ، والأخير أدنى درجةً من الذّهن الاستعاريّ؛ فمنذ القدم كان البلغاء يعدّون الاستعارةَ((أعظم الأساليب البلاغيّة، وآية الموهبة))[٣]، و((سيّدة المجاز))[٤]، و((اعلمْ أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلّما زدتَ إرادتَكَ التّشبيهَ إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً،...وفي الاستعارة علمٌ كثيرٌ، ولطائفُ معانٍ، ودقائقُ فروق))[٥]؛ فهي((علامةُ العبقريّة المميّزة...؛ فقد ظلّت الاستعارة محكّاً للشّاعريّة من حيث قدرتها على اكتشاف علاقاتٍ جديدةٍ بين الأشياء المتباينة))[٦]. وهي شائعةٌ في الشّعر الجاهليّ النّاضج الذي انتهى إلينا، لكنّها تسجّل حضوراً كثيفاً في **اليتيمة**، فضلاً عن الكنايات، والتّشبيهات(٧١ استعارة مكنيّة، ٤٦ كناية، ١٤ استعارة تصريحيّة، ١٣ تشبيهاً مجملاً، ٣ تشبيهات بليغة).

على أنّ المعوّل عليه في الإبداع ليس كثرة الصّور البلاغيّة، ولا كثرة الاستعارات؛((أمَا سمعتَ بالذي طبخ القاموس وأكله ليصبح كاتباً؟ لقد مات المسكين بعسر الهضم، وما استطاع أن يكتب حتّى وصيّته!))[٧]؛ وإنّما يعوَّل، في الإبداع، على الصّورة الكليّة التي ينتظمها السّياق؛ فبيت القصيد في كيمياء

[١]- مطلوب، أحمد، معجم *المصطلحات البلاغية وتطورها (أمثال)*،١٨٣ ـــ ١٨٤. وينظر: مطلوب، أحمد، معجم *مصطلحات النقد العربي القديم (أمثال)*، ص ١٠٧ــــ ١٠٨.

[٢]- ابن منظور، *لسان العرب (مثل)*، ٤١٣٢/٦ــ ٤١٣٥.

[٣]- *كتاب أرسطوطاليس في الشعر*، ١٢٨.

[٤]- كروتشه، *المجمل في فلسفة الفن*، ٢١.

[٥]- الجرجاني ،*كتاب دلائل الإعجاز*، ص ٤٥٠ــ ٤٥١.

[٦]- أبو ديب، كمال، *في الشعرية*، ص١٢٢.

[٧]- نعيمة، ميخائيل، *كرم على درب*، ص ٥٣.

السّياق؛ وكلُّ الصّيد في جوف الفَرا؛ أي في الجسدِ الفنّيّ النّاضج الذي تضافرت هذه الصّور البلاغيّة على إبداعه. وهنا تبرز أهمّيّة **اليتيمة**؛ فهي على طولها، وكثرة أمثالها، ليست ركاماً من الصّور، وليست تعاقباً لمشاهد تُكَرِّرُ مقولَتَها، بل هي نسيجٌ حيٌّ تتفاعل فيه الصّور، وتتكامل المكوّنات المختلفة، وتأتلف أعناق المتغايرات والمتنافرات في ربقةِ الصّورة الشّعريّة الكلّيّة التي تُكَثِّفُ فِكْرَ مبدعها؛ ذلك أنّ((وظيفة الصّورة هي التّكثيف؛ فالشّعريّة هي تكثيفيّة اللغة))[١]. وبهذا المعنى تقوم **اليتيمة** على لغةٍ تكثيفيّةٍ تحقّق شعريّتَها؛ وتجلو فكرَ مبدعها.

ففي نُسْخِ **اليتيمة** تسري إيقاعات الرَّمَل(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) التي تتيح للنّفس الشّعريّ مدًى رحباً، وانسيابيّةً، وتدفُّقاً مطَّرداً كالموج المتتابع بلا ركودٍ، ولا أنواء؛ ترفد هذه الإيقاعات موسيقا داخليّةٌ قائمةٌ على تكرارٍ صوتيٍّ (الحبل/ الحبل، الرّيق/ الريق، الليل/ ليل/ الليل، اللون/ اللون، البأس/ البأس، الشّعب/ الشّعب، يبسط/ يبسط، جرع الموت/ وللموت جرع، يزقو/ يزقو، رأى/ رأى، بنبالٍ/ بنبالٍ، الدّهر/ الدّهر، فَرَّ مِنّي/ فَرَّ مِنّي، بطيئات/ إبطائها، تُسْمِعُ/ يُسْتَمَعْ، مُنْعَلَة/ بنِعال، يهوين/ كهويٍّ، نُفُعٌ/ نَفَعْ، وُزُنُ/ وازنوا، حُمِّلوا/ حَمَّلْتَ، حدا/ الحادي، صنيع/ صَنَع، كفاني/ يكفِ، فسعى/ مسعاهم، مَعْقِلٌ/تُقْتَلَعْ،صَنْعَتَها/صَنَعْ، قال/قَوَّال)تبدو نغماته كالصّوت والصّدى، أو كالقرار والجواب.

وهذا أمرٌ يتكرّر على مدار القصيدة؛ في إيقاعات الشّرط والجواب(إذا هبّت، إذا جرى، إذا هيّجته، إذا أرهقنه، إذا لاقيته، إذا ناطحها، إذا ما اعتادني، إذا ما قلت، إذا ما سئلوا، إذا ما حُمِّلوا، إذا ما رامها، إذا ما آنس الصّوتَ امَّصَعْ، وإذا حَمَّلْتَ ذا الشَّفِّ ظَلَعْ، وإذا برَّزَ منهنّ رَبَعْ، فإذا أسمعتُه صوتي انقمعْ، وإذا يخلو له لحمي رَتَعْ، وإذا صاب بها المِرْدى انجزَعْ، إذا أُعطيَ المكثورُ ضيماً فكنَعْ، إذا الرِّيْقُ خدَعْ، إذا نجمٌ طلعْ، إذا اللونُ انقشعْ، إذا الآلُ لمعْ، إذا اليومُ متعْ، إذا البأسُ نصعْ، إذا الشّعبُ انصدعْ، إذا الطَّرْفُ هجعْ، إذا الشَّرُّ سطعْ، إذا جدَّ الفزع، إذا طار القَزَع، لو أرادوا غيرَه لم يُسْتَمَعْ، لو يفقدني لبدا منه ذبابٌ فكنعْ، إنْ شيءٌ نفع، إن هم وازنوا، إنْ باشرها، إنْ رجع، ومن شاء وضع، متى ما يكفِ شيئاً لا يُضَعْ، ما مسَّ قطع).

هذا فضلاً عن تكرار بعض الصّيغ الصّرفيّة (اتّدع، اتّسع، ارتفع، اعتاد، امتنع، اجتمع، لم يُسْتَمَعْ، استمع، ارتمينا، امَّصَعْ، ادَّرَعْ، انقشع، اندفع، انصدع، انقمع، انجزع، انتجع، تُنْتَجَعْ، يختلينَ، يُنْتَزَعْ، يغتاب، تُقْتَلَعْ، تُتَّضَعْ). وبعض الصّيغ النّحويّة؛ كتأخير المبتدأ(فيها تَرَعْ، فيه قَدَعْ، فيهم مُستَمَعْ، فيهنّ شّجّعْ، فيهنّ جَشَعْ، ما فيها طمع، ما فيه قمع، ما فينا خرع، ليس فيها متَّسع، ليس

---

[١]- كوين، جون ، *اللغة العليا*، ص١٤٥، وينظر: ص٢٨٢.

للماهر فيه مُطَّلَع، بخدَّيه سُفَعْ، بها مملكةٌ، وعلى المتنين لونٌ، للموت جُرَعْ)، وتكرار المواقف النّفسيّة التي تقوم غالباً على جدلِ فعلٍ وردِّ فعلٍ؛ وأيّاً يكن فعل الآخر؛ إباحةً، وبسطاً، أم حسداً، وكرهاً، وعدواناً؛ فثمّة دائماً ردُّ فعل الشّاعر المتعالي، المترع بدلالات الكبرياء، والأنفة، والشّهامة،...(بسطت...فوصلنا، دعاني حبُّ سلمى... قطعنا دون سلمى مهمهاً، وتخطَّيْتُ إليها من عِدًى، وفلاةٍ واضحٍ أقرابُها...فركبناها على مجهولها، وإذا هبَّت شمالاً أطعموا،...)؛وعلى هذه الثّنائيّة، وهذا الجدل تمضي القصيدة؛ فكأنّ الشّاعر معنيٌّ في المقام الأوّل بإثبات قدرته على مواجهة بنات الدَّهر؛ شأن أبي ذؤيبٍ في قوله:[١]

وتَجَلُّدي للشّامتينَ أُريهُمُ أنّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعْضَعُ

ذلك أنّ تكرار هذه المؤثّرات ليس زخرفةً خارجيّةً؛ وليس محضَ تشريفٍ للقول، أو تجويدٍ للعبارة، بل هو جزءٌ مهمٌّ من بصمات شحن الخطاب الإبداعيِّ؛ فلكلٍّ منها وظيفةٌ، أوأكثر، تؤدّيها؛ فتسهم في إنتاج الدّلالة، وعلينا ألا نخجل من الإقرار بأنّ مقارباتنا النّقديّة لم تكتشف بعد معظم هذه الوظائف، والدّلالات التي تنتجها. فالتّكرار الإيقاعيّ، الصّوتيّ، الصّرفيّ، النّحويّ، الدّلاليّ المتقدِّم يفيد إغناءَ الإيقاع التّشويقيّ الجذّاب، لشدِّ انتباه المتلقّين إلى النّصّ، ويفيد أيضاً تكثيفَ الدّلالة التي يريد الشّاعر إنتاجَها؛ لتكثيف الأثر في المتلقّين، فقد يكون الشّعر تعبيراً عن الذّات، أو هروباً منها، وممّا يحيط بها، ولكنّه لا يتخلّى عن كونه محاولةً للتّأثير في الآخر.

وفضلاً عن هذا وذاك ينتجُ التّكرارُ ضرباً من الضَّخِّ الدَّلاليِّ الذي يعيد شحن الخطاب بكلِّ ما من شأنه تكثيفُ الدَّلالة؛ فكأنّ النّصّ يتدفَّقُ باستمرارٍ، بيد أنّ التّدفُّقَ يصطدم أبداً بسكونٍ يُحْوِجُهُ إلى ضخٍّ جديدٍ؛وهذه حالُ(فاعلاتن فاعلاتن)التي تصطدم بـ(فاعلن)، وحال تدفُّق البيت كلّه الذي يصطدم بالقافية المقيَّدة(اتّسَعْ،سَطَعْ، نَصَعْ)، وكذا الشّأن في الشَّرط و الجواب، ولعلَّنا لانسرف إذا قلنا:هذا نهجُ سويدٍ في بناء قصيدته إيقاعيّاً، وتركيبيّاً، ودلاليّاً، وهذا نهجه الفكريُّ؛ فثمَّة غالباً تدفُّقٌ يقابله قطعٌ، وانسيابيَّةٌ تصطدم ببَتْرٍ، وأفعال تتمادى حتّى توشكَ أن تبلغَ غايتَها، فَتُواجَهُ بِقَمْعٍ(مُزْبِدٌ يَخْطِرُ ما لم يَرَني... فإذا أسمعتُه صوتي انقمعْ)على سبيل المبالغة في تعظيم شأن الخصوم؛لتعظيم شأن الذّات المنتصرة عليهم!.

فاليتيمة تمتدّ ظاهريّاً امتدادَ سلسلةِ مشاهدَ متلاحقةٍ، لكنّ اكتناهَ بنيتِها يكشف المحورَ النّاظمَ شرائحها المتعدِّدَة، والوحدة التي تضمّ متنوِّعاتها، ومشاهدها المختلفة؛ فثمّة محاولةٌ لأَسْطَرَةِ صورة

---

[١] - *ديوان الهذليين*، ص٣.

سويد؛ هي الجذر النّفسيُّ للقصيدة التي تتفرَّع أغصانها، وتتشابك. إنّها في العمق معقَّدة البناء، مركَّبةٌ، متداخلةُ العوالم والمستويات؛ فعلى مدى مئةٍ وثمانية أبياتٍ تتفاعل مكوّنات القصيدة الموزَّعة على نحو أربعمئةٍ وسبعةٍ وثلاثين اسماً (٤٣٧ = ٢٨٨ جامداً+ ١٤٩ مشتقّاً)؛ منها (٣٤١ مفرداً، و٧٧ جمعاً، و١٢ اسم جمع، و٧ مثنى)، يتخلَّلُها مئتان وأربعون فعلاً(٢٤٠ = ١٦٤ فعلاً ماضياً+٧٦ فعلاً مضارعاً)، فضلاً عن نحو خمسمئة حرفٍ، ومئةٍ وثمانيةٍ وستّين ضميراً، وثلاثةٍ وأربعين ظرفاً.

بيد أنّ أهمّ ما في هذه المكوّنات، والأدوات طرائقُ انتظامها، وشبكة علاقاتها، وتفاعلها، وما وظِّفت لأجله؛ فهي تنتظم في مئتين وتسعٍ وثمانين جملةً(٢٨٩ = ٢٣٤ جملة فعليّة+ ٥٥ جملة اسميّة)؛ تحفل بنحو مئةٍ وسبعين صورةً بلاغيّةً؛ تتضافر مع ظواهر التّقديم والتّأخير، والحذف والذِّكر، والتّعريف والتّنكير، والاعتراض، والالتفات؛ فتكوِّنُ سبعةَ عشر رمزاً، أو قناعاً فنّيّاً(هي: رابعة، وخيال زائر، وسلمى، وبنو بكر، وخيال سليمى، والنّاقة = الثّور الوحشيّ، والليل، والمهمه، والفلاة، والخيل، وقومه، والصّيّاد وكلابه، ومَنْ أُنْضِجَ غيظاً قلبُه = جماعة، وعدوّ جاهِد = جماعة، وشيطانه، وصاحبٌ ذو غَيِّثٍ، والصّخرة، وسويد)؛ وهذه الأقنعة تتفاعل في ستّة مشاهد.

أمّا هذه المشاهد المتلاحقة مكانيّاً، في جسد القصيدة، فهي متداخلةٌ، متفاعلةٌ، متكاملةٌ، زمانيّاً ودلاليّاً؛ وهي تصوّر في تداخلها، وتفاعلها، وتكاملها صورةً كلّيّةً لمبدعها؛ فكأنّها تنطوي على نوعٍ من الانتظام الشّبيه بالنّظام الشَّمسيِّ؛ فكلُّ العناصر فيها، والمشاهد، والصّور، والأفكار، والشّخصيّات، والأحداث مشدودةٌ إلى مدارٍ محدَّدٍ نجد في مركزه فكرَ المبدع الذي يُشَكِّلُ مبدأَ التّلاحُمِ الدّاخليِّ للقصيدة[١]؛ أو هي ترتسم كالحلقات، والدّوائر على وجه المياه؛ وفي مركزها المشترك" **ليثٌ خادِرٌ ثَئِدَتْ أرضٌ عليهِ فانْتَجَعْ**"؛ هو سويد بن أبي كاهلٍ اليشكريُّ في مرآة أحلام يقظته؛ أي كما يشتهي أن يكون، لا كما هو في الواقع؛ فالشّعر لا يصوِّر الواقع؛ بل يخلق واقعه الشّعريَّ الافتراضيَّ المتخيَّل.

والقصيدة بهذا المعنى حكايةُ **ليثٍ خادرٍ**؛ هو سويد وقد أطلق العنان لخياله، وأحلامه، ورغباته، فتجلَّتْ في صورة خلقٍ فنّيٍّ لا يعبّر عن الواقع، بل يتجاوزه، ويخلق واقعه الجميل المتخيّل. ولذا هيمن على القصيدة حضورٌ طاغٍ للأنا؛ ظاهرةً، أو مقنَّعةً؛ منفردةً، أو متماهيةً مع النَّحن. فمن الحضور الظّاهر اسمُ العلم(سويد = أنا، بنو بكر = نحن)، وقد جاء اسم العلم في حالَي (الأنا)، و(النّحن) تتويجاً للضمير المهيمن على القصيدة الذي نلمحه في قوله: منّي(خمس مرّات)، بعينيَّ، لي، كأنّي، فؤادي(مرّتين)، أهلي، قلبي، صوتي، لحمي، سِقاطي، اعتادني، دعاني، يراني، لم يرني، كفاني، يغتابني،

---

[١]- جيرو، بيير، *الأسلوبية*، ٧٩.

خبَّلَتْني، لّما تشفني، دعتني، لم يضربي، يحسدني، يُحيِّيني، يفقدني، يجهدني، أتاني، أَبِيْتُ، قلتُ، تخطّيتُ، باشرتُ، أنضجتُ، أسمعتُ، لاقيتُ، أبليتُ، ناضلتُ، ما استصرختُ، ما أرقدُه، لا أطلبها، لا ألاقيها، فينا(ثلاث مرّات)، لنا، بنا، فوصلنا، قطعنا، ركبنا، تساقينا، ارتمينا، تحارضنا، ما نعيا، أرحُلنا، وضمير الغائب المعبِّر عن قومه: فيهم(مرّتين)، منهم(مرّتين)، بهم(مرّتين)،لهم،هم،سئلوا،أطعموا،وازنوا،حُمِّلوا، لم يَظْلَعوا، أخلاقهم، خِلاّهم، جاوَرَهم...

وفي فلك هذا الحضور الطّاغي للأنا(الشّخصيّة الرّئيسيّة = البطل) دارت حركة الشّخصيّات الأخرى:

ــ المتمِّمة (بنو بكرٍ، النّاقة = الثّور الوحشيّ، الخيل، قومه، صاحبٌ ذو غَيِّثٍ، الصّخرة)؛ فهذه الشّخصيّات امتدادٌ للأنا.

ــ المواجِهَة(رابعة، خيالٌ زائرٌ، سلمى، خيال سليمى، الليل، المهمه، الفلاة، الصّيّاد وكلابه، من أُنْضِجَ غيظاً قلبه، العدوُّ الجاهِد، شيطانه).

المشهد الأوّل: سويد X رابعة:[١]

١ بَسَــطَتْ رابِعَــةُ الحَبْــلَ لنــا فَوَصَلْنا الحَبْلَ منهــا ما اتَّسَــعْ
٢ حُــرّةٌ تَجْلــو شَتيتــاً واضحاً كَشُــعَاعِ الشَّمْسِ فــي الغَيْمِ سَطَعْ
٣ صَقَــلَتْــهُ بقَضــيبٍ نــاضِــرٍ مِــنْ أَراكٍ طَيِّبٍ حتّــى نَـصَــعْ
٤ أبيضَ اللــونِ لــذيــذاً طَعْمُهُ طَيِّبَ الرِّيْــقِ إذا الــرّيــقُ خَــدَعْ
٥ تَمنَــحُ المِــرآةَ وَجْهاً واضحاً مثلَ قَرْنِ الشّمْسِ في الصَّحْوارْتَفَعْ
٦ صافــيَ اللونِ، وطَرْفاً سَاجِياً أَكْحَــلَ العَيْنَيْــنِ مــا فيــهِ قَمَــعْ
٧ وقُــرونــاً ســابِغاً أطرافُهــا غَلَّلَتْهَــا رِيْــحُ مِسْــكٍ ذِي فَنَــعْ

سبعة أبياتٍ تمثّل علاقةً باردةً بما هو متاحٌ مبذولٌ واقعيٌّ مهما بلغت جاذبيَّته؛ ولذا يغلب على هذا المشهد الوصفُ (١١ فعلاً مقابل ٤١ اسماً؛ فضلاً عن أنّ ١٣ اسماً من هذه الأسماء مشتقٌّ؛ وهذا يفيد

[١]- الضبي، *المفضليات*،ص١٩١. (٢) الشتيت: المتفرق؛ أراد أسنانها المفلجة. الواضح: الأبيض. (٣) الصقل: الجلاء. ناضر: ناعم أخضر ريان. الأراك: شجر يتخذ منه السواك المعروف، وهو أجود سواك. نصع: خلص لونه. (٤) خدع ريقه: إذا تغير وفسد. (٦) الساجي: الساكن. القمع: كمد في لحم المؤق وورم فيه. (٧) القرون: الذوائب. السابغ: الطويل التام. غللتها: دخلت فيها. الفنع: الكثرة والفضل، والمراد هنا طيب ريحه وسطوعها.

الوصفَ؛ وتضاف إليه ١٩ صفةً نحويَّةً:١٢ مفردةً، و٧جمل)؛ فهو يرسم علاقةً باردةً محدودةً بمقدارٍ(وصلنا الحبل منها ما اتّسع)؛ يصوِّرها سويد من الخارج، فلا يظهر من شخصيّة الشّاعر سوى ضميرين (لنا، فوصلنا)، كأنّنا أمام معادلةٍ باردةٍ (العرض=الطّلب) المبادرة فيها بيد رابعة، أو كأنّ شاعرنا يصوِّر تمثالاً صامتاً بالنّعت، والإخبار، والتّكرار المعنويّ، والكناية، والتّشبيه؛ بلا انفعالٍ، ولا عواطف مشبوبة؛ فرابعة امرأةٌ واضحةٌ معلومةٌ مباحةٌ، على الرّغم من جمالها السّاطع الأخّاذ الذي تصوّره دوالُّ الإشراق والنّضارة والعذوبة، ورموزها، وصورها الحسّيّة (البصريّة: شتيتاً، واضحاً، كشعاع الشّمس، ناضر، أبيض اللون، وجهاً واضحاً، مثل قرن الشّمس، الصّحو، صافي اللون، والذّوقيّة: طيّب، لذيذاً طعمه، طيّب الرّيق، والشّمّيّة: ريح مسكٍ، ذي فَنَعْ).

المشهد الثّاني: سويد X (الخيال الزّائر، والليل):[١]

٨ هَيَّــجَ الشَّــوْقَ خيــالٌ زائــرٌ مِــنْ حَبيــبٍ خَفِــرٍ فيــهِ قَــدَعْ
٩ شــاحِطٍ جَــازَ إلــى أَرْحُلِنــا عُصَبَ الغَابِ طُرُوقــاً لــم يُــرَعْ
١٠ آنِسٍ كــان إذا ما اعتادَنــي حالَ دونَ النّــوْمِ مِنِّــي فامْتَنَــعْ
١١ وكــذاكَ الحُــبُّ ما أشــجَعَهُ يَرْكَبُ الهَــوْلَ ويَعْصِيْ مَنْ وَزَعْ
١٢ فــأبيتُ الليــلَ مــا أَرْقُــدُهُ وبِــعَيْنَــيَّ إذا نَــجْــمٌ طَــلَــعْ
١٣ وإذا ما قلتُ ليــلٌ قد مَضَى عَطَــفَ الأَوَّلُ مِــنْــهُ فَــرَجَــعْ
١٤ يَسْحَبُ الليــلُ نُجُوماً ظُلَّعــاً فَتَــوالِيــهَــا بَطيئــاتُ الــتَّبَــعْ
١٥ ويُــزَجِّيهــا علــى إبطائِهــا مُغْرَبُ اللَّوْنِ إذا اللّــوْنُ انْقَشَــعْ

ثمانية أبياتٍ تصوّر علاقةً حارّةً بما هو خياليٌّ حلميٌّ؛ منها أربعة أبياتٍ تصوِّر الليلَ(١٢ ــ ١٥)؛ وهي امتدادٌ لصورة الخيال الزّائر؛ متمِّمَةٌ لها؛ ومنها تستمدُّ أهمّيّتها، وسماتها. وعلى العكس من المشهد

---

[١]- الضبي، *المفضليات*، ص١٩١ ــ ١٩٢. (٨) الخفر: الحياء. القدع: الرد والكف، والمراد أنها تكف نفسها عما يشينها. (٩) شاحط: بعيد، وهو نعت للحبيب. جاز: سلك. العصب: الجماعات. الغاب: جمع غابة. الطروق: المجيء ليلاً. لم يرع: لم يفزع. (١١) وزعه: كفه، والوازع: الكاف. (١٤) ظلعاً: من الظلع والظلوع، وهو العرج والغمز في المشي، كنى بذلك عن شدة بطئها، فكأن الليل يجرها جراً. التوالي: الأواخر، واحدها تالية. (١٥) يزجيها: يسوقها برفق. المغرَب: الأبيض؛ يعني بياض الصبح؛ شبهه بالمغرب من الخيل؛ وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتى تجاوز عينيه. انقشع: ذهب.

السّابق يتراجع الوصف، ويتقدَّم السَّرد؛ فيوشكان أن يتساويا(٢١ فعلاً تقابل ٣١ اسماً؛ ١٠ منها مشتقات، فضلاً عن ٩ صفاتٍ نحويّةٍ: ٥ مفردة، و٤ جمل)؛ ففي صورة الخيال يتراجع التّكرار المعنويّ، والتّشبيه، والكناية، وتتقدّم الاستعارة المكنيّة، فيهيمن القصُّ والتّخييل على الوصف، فنجد ههنا خيالاً مجهولاً غامضاً مؤرِّقاً ممتنعاً؛ ولذا تحلُّ الحرارة محلَّ البرودة(هيَّجَ الشَّوقَ)؛ إذ يقلُّ العرضُ، ويكثر الطّلبُ؛ فالخيال الزّائر ذو طبيعةٍ نفسيّةٍ حلميَّةٍ، وليس جسداً يُدرَكُ بالحواسّ، ولا تمثالاً يحدُّه الوصف؛ ولذا فهو يهيّج الشّوق، ويؤرِّق، ويضرمُ نارَ المشاعر، والانفعالات. وهنا يتكثّفُ حضور الشّاعر(هيَّج الشّوق، أرحُلنا،اعتادني، منّي، فأبيتُ، ما أرقده، بعينيَّ، إذا ما قلتُ)؛ويكون،فضلاًعن كثافته،حضوراًانفعاليّاً؛ فالخيال كالهمِّ القديم المقيم المستمرِّ المتجدِّد؛ يؤرِّق تأريقاً يمتدُّ بلا نهايةٍ(عطفَ الأوّلُ منه فرجعْ)، وهنا تبرز صورة الليل السّرمديّ.

وفي صورة الليل(الأبيات ١٢ ــ ١٥)عشرة أفعالٍ تقصُّ علينا حال الليل، لتدلَّنا على حال الشّاعر؛ فالليل ههنا ليلٌ نفسيٌّ شعريٌّ، وليس ليلاً فيزيائيّاً؛ أي ليس ذاك الشّطر من اليوم الذي يقابله نهار؛ بل هو شطرٌ من الحال النّفسيّة المهيمنة على الشّاعر؛ فلا صفات له في ذاته؛ بل يستمدُّ صفاته من الحال النّفسيّة للشّاعر؛ ذلك أنّ الحبَّ والشَّوق يجعلان ليلَ الشّاعر طويلاً ثقيلاً بطيئاً...(حالَ دونَ النّومِ منّي، فامتنع، فضلاً عن أنّ أربعة الأبيات يستغرقها التّكرار المعنويُّ لفكرة الطُّول: أرَّقَ العينَ، خوف، إبطاء، بطيئات، عطفَ الأوَّلُ، فرجعْ، نجمٌ طلَعْ). بيد أنّ الشّاعر يستعذب الخيالَ، والشّوق، والليل، كما يستعذب الحبَّ(وكذاك الحبُّ ما أَشْجَعَهْ)؛ فلا يغرق في سوداويّة الليل، ولا يستسلم للحزن، بل يخرج ظافراً، على الرّغم من حلكة الليل، وبطئه، وثقله.

المشهد الثّالث: (سويد، والخيل، وبنو بكر) X (سلمى، والمهمه، والفلاة):[١]

[١]- الضبي، *المفضليات*، ص ١٩٢ ــ ١٩٥. (١٦) الجدة: أراد بها جدة الشباب. الريْع، بسكون الياء: أول الشباب، ولكنه حركه ضرورة. (١٧) خبلتني: أفسدت عقلي. كل أوب: كل وجه. ما اجتمع: متفرق لم يجتمع. (١٨) الرقى: جمع رقية، يريد أنها دعته برقاها فلم يجد له فكاكاً. الأعصم: الوعل الذي في يديه بياض. اليفع: المرتفع. (٢٠) المهمه: القفر. النازح: البعيد. (٢١) الحرور: ريح حارة تكون بالنهار. الصقع: حرارة تصيب الرأس. (٢٢) العدى: الأعداء. زماع الأمر: الجد فيه. الكنع: اللازم الذي لا يفارق. (٢٣) الأقراب: الخواصر، وهي هنا تشبيه، أراد جوانبها وأطرافها التي هي بمنزلة الخواصر من الناس. المرفت: المتكسر المتحطم. القزع: جمع قزعة؛ وهي بقايا تبقى من الشعر في الرأس، شبه بها علامات الفلاة. (٢٤) الأعلام: الجبال. متع اليوم: ارتفعت شمسه. (٢٥) بصلاب الأرض: بخيل صلاب الحوافر، وأرض الفرس: حوافرها. الشجع: جنون من النشاط. (٢٦) المغالي: السهام التي يغلى، أي يباعد بها في الرمي، وهي

١٦ فَـــدَعاني حُبُّ سلمى بعدَمـــا ذَهَـــبَ الجِـــدَّةُ مِنّـــي والـــرَّيَـــعْ
١٧ خَبَّلَتْنـــي ثـــمَّ لَّمـــا تُشْفِنـــي فَفُـــؤادي كـــلَّ أَوْبٍ مـــا اجتَمَـــعْ
١٨ وَدَعَتْني بِـــرُقـــاهـــا، إنّهـــا تُنْـــزِلُ الأَعْصَمَ من رَأْسِ اليَفَـــعْ
١٩ تُسمِعُ الحُـــدَّاثَ قَـــولاً حَسَناً لـــو أَرادوا غَيْـــرَهُ لـــم يُسْـــتَمَعْ
٢٠ كَمْ قَطَعْنا دونَ سَلْمَى مَهْمَهاً نَـــــازِحَ الغَـــوْرِ إذا الآلُ لَـــمَـــعْ
٢١ في حَرُور يُنْضَجُ اللَّحْمُ بهـــا يأخُـــذُ السّـــائِـــرُ فيهـــا كالصَّقَعْ
٢٢ وتَخَطَّيْتُ إليها مِـــنْ عُـــدًى بِـــزَمـــاعِ الأَمْـــرِ والهَـــمِّ الكَنِـــعْ
٢٣ وفَـــلاةٍ واضـــحٍ أَقْـــرابُهـــا بَالِيـــاتٌ مثـــلُ مُـــرْفَـــتِّ القَـــزَعْ
٢٤ يَسْبَحُ الآلُ علـــى أَعلامِهـــا وعَلَـــى البِيْـــدِ إذا اليـــومُ مَتَـــعْ
٢٥ فَرَكِبناهـــا علـــى مَجْهُولِهـــا بصِلابِ الأرضِ فيهـــنَّ شَـــجَـــعْ
٢٦ كالمُغَالـــي عارِفـــاتٍ لِلسُّرَى مُسْـــنَفَاتٍ لـــم تُـــوَشَّـــمْ بالنِّسَـــعْ
٢٧ فَتَـــراهـــا عُصُفـــاً مُنْعَـــلَـــةً بنِعَالِ القَيْـــنِ يَكْفِيْهـــا الـــوَقَـــعْ
٢٨ يَدَّرِعْنَ الليـــلَ يَهْوِيْـــنَ بنـــا كَهُـــوِيِّ الكُـــدْرِ صَبَّحْـــنَ الشَّرَعْ
٢٩ فَتَنـــاوَلْـــنَ غِشـــاشاً مَنْهَـــلاً ثُـــمَّ وَجَّـــهْـــنَ لأرضٍ تُنْتَـــجـــعْ
٣٠ مِنْ بَنِي بَكْـــرٍ بِهـــا مَمْلَكَـــةٌ مَنْظَـــرٌ فيهـــم وفيهـــم مُسْـــتَمَعْ
٣١ بُسُطُ الأَيْدي إذا ما سُـــئِلُـــوا نُفُـــعُ النّـــائِـــلِ إنْ شَـــيءٌ نَفَـــعْ

خفاف، يقدر موقعها ثم يقال كذا وكذا غلوة، شبه الخيل بها في دقتها وسرعتها. العارفات: الصبورات على السير. السرى: سير الليل. المسنفات: التي شد عليها السناف، بالكسر، وهو خيط يشد من البب إلى الحزام، مخافة أن يموج فيضطرب السرج أو الرحل. النسع: جمع نسعة، أي لا تشد بالنسع فتصيب جلدها بأثر الوشم. (٢٧) العصف: السريعة في السير، من عصفت الريح، واحدها عصوف. الوقع، بفتحتين: الحفا من المشي على الحجارة. (٢٨) يدرعن الليل: يدخلن فيه كما تلبس الدرع. الكدر: القطا الكدري، وهو الذي في لونه غبرة. الشرع: الماء والشرب جميعاً. (٢٩) غشاشاً: قليلاً، أو بمعنى على عجل. (٣٣) الخرع: الضعف واللين. (٣٥) الجوابي: الحياض الكبار التي يجبى فيها الماء، الواحدة جابية. الترع: الامتلاء. (٣٦) الطبع: ما يعابون به، وأصل الطبع تلطخ العرض. (٣٧) حاسرو الأنفس: كاشفوها، أي مبعدوها من الطمع. (٣٨) مراجيح: راجحو القلوب، ثابتون لا يستخفهم الجزع، ليسوا بجبناء. (٣٩) نصع: ظهر وأنار. (٤٠) العرة: الأذى. ساكنو الريح: لايخفون ولا يعجلون. القزع: الخفاف الذين لا ركانة لهم، شبههم بقزع السحاب، وهو قطعه المتفرقة، الواحدة قزعة.(٤٣) الظلع في الإبل: بمنزلة الغمز في الخيل، وهما عرج في مشيهما. الشف: الفضل والزيادة.

٣٢ مِنْ أُناسٍ ليسَ مِنْ أَخلاقِهِـــمْ عاجِــلُ الفُحْشِ ولا سُوْءُ الجَــزَعْ
٣٣ عُرُفٌ لِلْحَــقِّ مــا نَعْيَــا بــه عندَ مُرِّ الأَمْــرِ، ما فينــا خَــرَعْ
٣٤ وإذا هَبَّتْ شَــمــالاً أَطْعَمُــوا في قُــدُوْرٍ مُشْــبَعَاتٍ لــم تُجَــعْ
٣٥ و جِفــانٍ كالجَوابِــي مُلِئَــتْ مِنْ سَمِيناتِ الــذُّرَى فيهــا تَــرَعْ
٣٦ لا يَخافُ الغَدْرَ مَنْ جاوَرَهــم أبــداً منهــم ولا يَخْشَــى الطَّبَــعْ
٣٧ ومَسَــامِيــحُ بِمــا ضُنَّ بــهِ حاسِرُو الأنفُسِ عن سُوءِ الطَّمَــعْ
٣٨ حَسَــنُو الأَوْجُــهِ بِيضٌ سادَةٌ ومَــراجِــيــحُ إذا جَــدَّ الــفَــزَعْ
٣٩ وُزُنُ الأَحلامِ إنْ هُمْ وَازَنُــوا صادِقُــو البأسِ إذا البأسُ نَصَــعْ
٤٠ ولُيُــوثٌ تُتَّقَــى عُــرَّتُــهــا ساكِنُــو الرّيحِ إذا طــارَ القَــزَعْ
٤١ فَبِهِــمْ يُنْكَــى عَــدُوٌّ وبِهِــمْ يُرْأَبُ الشَّعْبُ إذا الشَّــعْبُ انْصَدَعْ
٤٢ عَــادة كانتْ لهــم مَعْلُومَــة في قديــمِ الدّهــرِ ليسَتْ بالبِــدَعْ
٤٣ وإذا مــا حُمِّــلُوا لم يَظْلَعُوا وإذا حَمَّــلْــتَ ذا الشِّــفِّ ظَلَــعْ
٤٤ صالِحُــو أَكْفائِهِــمْ خُلاَّنُهُــمْ وسَــراةُ الأَصْلِ، والنّــاسُ شِــيَعْ

تسعةٌ وعشرون بيتاً تتضمَّن صورةَ المَهْمَهِ(الأبيات ٢٠ ــ ٢٢)، وصورة الفلاة(الأبيات ٢٣ ــ ٢٥)، وكلتاهما امتدادٌ لصورة سلمى، أمّا صورة الخيل(الأبيات ٢٥ ــ ٢٩)، وصورة بني بكر(الأبيات ٣٠ ــ ٤٤) فكلتاهما امتدادٌ لصورة سويد. وهنا يهيمن الوصف، ويتراجع السّرد؛ (٥٣ فعلاً، و١٣٦ اسماً، منها: ٥٢ مشتقّاً، وتضاف إلى أساليب الوصف ١١ صفةً مفردةً، و١٧ صفة جملة). فثمّة تحدٍّ ثلاثيُّ المكوّنات يواجهه الشّاعر، ويتجاوزه برَدٍّ ثلاثيِّ المكوِّنات: صحيحٌ أنّ دعوة الحبِّ مقترنةٌ بالغواية والهيام والخَبَل والجاذبيّة، على عكس المهمه، والفلاة اللتين تقترنان بمكابدة البعد والمشاقّ والأهوال، لكنّ ثلاث الصُّور تعبِّر عن اختباراتٍ، أو مِحَنٍ يتعرَّض لها الشّاعر، ولذا صرَّح بذكر الآل مرّتين في صورتي المهمه والفلاة(إذا الآلُ لمعْ، يسبحُ الآلُ على أعلامها)، وكنّى عنه بصورة الحبِّ بعدَ الكهولة؛ إذ يغدو الوصلُ حلماً هارباً كالسّراب تعبيراً عن علاقته بسلمى؛ وهي ليست امرأةً حقيقيّةً بل هي رمزٌ، أي قناعٌ فنّيٌّ؛ تستتر وراءه دلالاتٌ نفسيّة أو فكريّة.

ذلك أنّ شاعرنا لا يريد الإقرار بواقع الضّعف والكهولة؛ فيمضي إلى تخييل قدرته على تجاوز الصّعاب واقتحام الأهوال؛ فيعمد إلى تكثير الصّعاب، والأهوال، والتّحدّيات(كم قطعنا دون سلمى مهمهاً؛ أي: قطعنا مهامه كثيرةً، وتخطَّيتُ إليها من عِدًى؛ أي: تخطَّيْتُ أعداء كثراً، وفلاةٍ واضحِ

أقرابُها؛ أي: ركبنا فلواتٍ كثيرةً)؛ ليكون تجاوزها أدعى إلى الافتخار، والتّباهي بالقدرة الخارقة؛ التي تعبِّر عن نفسها مرّةً بضمير(الأنا)، وثانيةً بضمير(النّحن)، وثالثةً بتخييل صورة الخيل الأسطوريّة العاصفة التي تقتحم الأهوال(يدَّرِعْنَ الليلَ)، وتسبح بهم في فضاءات الخبرة، والقدرة، والصّلابة، والنّشاط، والسّرعة الخارقة، والدّقّة، والخفّة، والصّبر، والكرم.

وصورةُ الخيلِ غيضٌ من فيضِ صفات الخَيَّالِ؛ ولذا أجمَلَها في خمسة أبيات، وبسطَ صورةَ بني بكرٍ(النّحن) على مدى خمسة عشر بيتاً(بصيغ المبالغة: بُسُط، نُفُع، عُرُف، وُزُن، ومَساميح، ومَراجيح)؛ فالخيل تَدَّرِعُ الليلَ، وسويد يعرى وقومه من القبيح(حاسرو الأنفس عن سوء الطّمَعْ)، ويكتسي بالجميل؛ إذ يدّرع بطولاته الخارقة وخيلَه وقومَه؛ ويُذْكَرُ لسويدٍ في هذا المقام حسنُ توظيفِ الالتفات(من بني بكرٍ، فيهم،...، ما نَعيا، ما فينا، أطعموا،...) في الدّلالة على التّماهي بين (الأنا) و(النّحن). فهل كان ذلك كلّه لازماً لمواجهة حبِّ سلمى، أم أنّ الأمر أبعدُ من حبّ امرأةٍ؟! وأدنى إلى تخييل الفحولةِ الخارقة، وأَسْطَرَةِ(الأنا) لمواجهة العجز الواقعي؟!!

المشهد الرّابع: (سويد، والنّاقة التي تشبه الثّور الوحشيّ، وقوم سويد) **X** (خيال سليمى، والصّيّاد، وكلابه):[١]

٤٥ أَرَّقَ العَيْنَ خَيَالٌ لَمْ يَدِعْ — من سُلَيْمَى، ففؤادي مُنْتَزَعْ

٤٦ حلَّ أَهْلِي حيثُ لا أَطْلُبُها — جانبَ الحِصْنِ، وحَلَّتْ بالفَرَعْ

٤٧ لا أُلاقِيها وقلبي عِندها — غيرَ إلْمامٍ إذا الطَّرْفُ هَجَعْ

٤٨ كالتُّؤَامِيَّةِ إنْ باشَرْتَها — قَرَّتِ العَيْنُ وطابَ المُضْطَجَعْ

[١]- الضبي، *المفضليات*، ص ١٩٥ ــ ١٩٨. (٤٥) لم يدِع: لم يسكن ولم يستقر. (٤٨) التؤامية: الدرة المنسوبة إلى تُؤام، وهي قصبة عُمان التي تلي الجبل صُحار. (٥٠) مكتبل: موثق. غلق: ذاهب. (٥١) الذيال: الثور الطويل الذنب. السفع: جمع سفعة، وهي سواد يضرب إلى حمرة. (٥٢) كف: ضم. المتنان: مكتنفا الصلب. سططع: علا. (٥٣) الذَّرَع: الصغير من ولد البقر. (٥٤) ذو أسهم: الصائد. الضراء: الكلاب التي ضريت للصيد. الشرع: الأوتار. (٥٦) الجنابان: الجانبان. أكدري: فيه كدرة. اتدع: لم يجتهد في عدوه، لثقته بأنه سيفوتهن. (٥٧) يختلين: يقطعن. الشاة: الثور. يلع: يكذب في عدوه، ولا يجد. (٥٨) ما تلبسن به: لم يخالطنه، بل قاربنه. (٥٩) الشد: السير السريع. أرهقنه: أعجلنه. برز منهن: بعد. ربع: حبس وكف عن العدو. (٦٠) الدوية: الفلاة البعيدة الأطراف. آنس: أحس وسمع. امصع: ذهب في الأرض. (٦١) الضلع: من الاضطلاع بالأمور، يقال: اضطلع بحمله: إذا قوي عليه. (٦٢) المكثور: المغلوب. كنع: خضع. (٦٤) ربها: أصلحها وأتمها. (٦٥) شاحط: بعيد. (٦٦) حولاً: تحولاً.

٤٩ بَكَرَتْ مُزْمِعَةً نِيَّتَها	وحَدا الحَادي بها ثمَّ انْدَفَعْ
٥٠ وكَرِيمٌ عندَها مُكْتَبَلٌ	غَلِقٌ إثرَ القَطِينِ المُتَّبَعْ
٥١ فكأنّي إذْ جَرَى الآلُ ضُحًى	فوقَ ذَيَّالٍ بخَدَّيْهِ سُفَعْ
٥٢ كُفَّ خَدَّاه على دِيباجَة	وعلى المَتنينِ لَوْنٌ قد سَطَعْ
٥٣ يَبْسُطُ المَشْيَ إذا هَيَّجْتَه	مِثلَ ما يَبْسُطُ في الخَطْوِ الذَّرَعْ
٥٤ رَاعَهُ مِنْ طَيِّئٍ ذو أَسْهُمٍ	وضِراءٌ كُنَّ يُبْلِينَ الشِّرَعْ
٥٥ فَرَآهُنَّ ولمَّا يَسْتَبِنْ	وكِلابُ الصَّيْدِ فيهنَّ جَشَعْ
٥٦ ثُمَّ وَلَّى وجَنابَانِ لَهُ	من غُبَارٍ أَكْدَرِيٍّ واتَّدَعْ
٥٧ فَتَراهُنَّ على مُهْلَتِهِ	يَخْتَلِينَ الأرضَ والشَّاةُ يَلَعْ
٥٨ دانياتٍ ما تَلَبَّسْنَ بهِ	وَاثِقاتٍ بِدماءٍ إنْ رَجَعْ
٥٩ يُرْهِبُ الشَّدَّ إذا أَرْهَقْنَهُ	وإذا بَرَّزَ مِنهنَّ رَبَعْ
٦٠ ساكنُ القَفْرِ أخو دَوِّيَّةٍ	فإذا ما آنسَ الصَّوْتَ امَّصَعْ
٦١ كَتَبَ الرَّحمنُ، والحَمْدُ لهُ،	سَعَةَ الأخلاقِ فينا والضَّلَعْ
٦٢ وإباءً للدَّنِيَّاتِ إذا	أُعْطِيَ المَكْثُورُ ضَيْماً فَكَنَعْ
٦٣ وبناءً للمَعالي، إنَّما	يَرْفَعُ اللهُ ومَنْ شاءَ وَضَعْ
٦٤ نعَمٌ لِلَّهِ فينا رَبَّهَا	وصَنِيْعُ اللّهِ، واللّهُ صَنَعْ
٦٥ كيفَ باستِقْرارِ حُرٍّ شَاحِطٍ	ببلادٍ ليس فيها مُتَّسَعْ
٦٦ لا يُرِيْدُ الدَّهْرَ عنها حِوَلاً	جُرَعُ الموتِ، وللموتِ جُرَعْ

اثنان وعشرون بيتاً يقتدحُ زنادَها خيالٌ طارقٌ؛ غير أنّ سويداً يتجاوز الدّوافعَ، وما يرافقُ حديثَ الخيالِ من همٍّ، وحزنٍ، وهواجسَ، ويكثّفُ في بيتٍ واحدٍ دلالات الأرق، والتّأثُّر؛ فإذا الخيال يتحوَّل حلماً هارباً، وظعائنَ مضتْ، فمضى في إثرها القلبُ المُنْتَزَعُ (ففؤادي منتزع، قلبي عندها، إذا الطّرْفُ هَجَعْ، وكريمٌ عندها مكتبل)؛ فكان الخلاصُ من هذه المحنة بتخييل أمجادٍ مضت؛ بطلها سويد، المتواري وراء قناع فنّيٍّ، هو صورةُ ناقةٍ، تشبه الثّورَ الوحشيَّ (الأبيات ٥١ ــ ٥٣) الذي يخوض صراعاً مع كلاب الصّيّاد (الأبيات ٥٤ ــ٥٩)، ينتهي بصورة قومِ سويد (الأبيات ٦١ ــ ٦٦)؛ ولذا تقدَّمَ الوصفُ، وتراجعَ السّردُ(٤٦ فعلاً مقابل ٨٨ اسماً؛ منها: ١٨ مشتقّاً، وتدعمُ الوصفَ ١٥ صفةً نحويَّةً:

١٠ جمل، و٥ مفردات، وأربع عشرة جملةً اسميّةً). وغاب حديثُ الأسى، والدُّموع، والتَّهالُكِ الذي جرت به عادةُ الشّعراءِ في مشهد الرّحيل، و(قرَّت العينُ) بالذّكرى، وبالفحولة الشّعريّة الخلاّقةِ التي تصوغ أحلامَ اليقظةِ تحفةً فنّيّةً محكمةً، وترفع في الفنّ بناءَ الإباء، والقدرة، والإقدام، والمعالي.

ولم يذكر الشَّاعرُ النّاقةَ ولا الثّورَ باسميهما؛ لأنّه غير معنيٍّ بالأسماء، ولا بالأنواع؛ بل يهمّه توظيفُ بعض صفاتهما في بنائه الفنّيّ المحكم؛ ذلك أنّ رحلته في هذه الحياة تحتاج إلى مطيّةٍ خاصّةٍ تليق بِهَمِّهِ وهِمَّتِهِ؛ فراح يُخيِّلُ صورةَ الثّور الذي شبَّه به مطيَّتَه، من خلال تكثيف صفاته، وتصوير المعركة التي دارت بينه وبين كلاب الصّيّاد؛ مستعيناً بسبع استعاراتٍ مكنيّةٍ، وخمس كناياتٍ؛ تصوِّرُ ثقتَه بنفسه، وبقوَّته، وتمرُّسه بأساليب القتال، وفنونه، على الرّغم من شراسة الكلاب، وضراوتها، وسرعتها، بل نجد الكلاب نفسها واثقة بانتصار الثّور عليها(واثقات بدماءٍ إن رجع).

وهذا إيحاءٌ بأنَّ سويداً واثقٌ بأدواته، وامتداداته، فينحو نحوَ المبالغة دلالةً على قدراته الخارقة، أو حلماً بالإمكانات الخارقة، وصبوةً إلى امتلاكها؛ ذلك أنّ المطيّةَ الحلميَّةَ قادرةٌ على ارتياد الآفاق، وتحقيق الطّموحات، وتجاوز المحن؛ ولعلّنا لا نسرف بالقول: إنّ المطيّة تشبه ممتطيها؛ ليس في الشّكل، ولا في المضمون؛ بل في القيم التي تمثِّلُها؛ ذلك أنّها قناعُه الفنِّيُّ، أو معادله الموضوعيُّ؛ وسواءٌ حضرَ شخصُه، أم ضميرُه، أم مُعادِلُهُ؛ سيمضي ذلك كلُّه إلى الغاية ذاتها؛ أسطرة (الأنا) تعويضاً فنّيّاً عن النّقص الواقعيّ. وكذا الحال في:

المشهد الخامس: (سويد، والصّخرة) X من أُنْضِجَ غيظاً قلبُه؛ وهم جماعة:[١]

٦٧ رُبَّ مَنْ أَنْضَجْتُ غَيظاً قَلْبَــهُ قد تَمَنَّى لــيَ مَــوتــاً لــم يُطَــعْ

[١]- الضبي، *المفضليات*،ص ١٩٨ ـــ ٢٠٠. (٦٨) الشجا: ما يعترض في الحلق من عظم ونحوه. (٧٢) الضوع: ذكر البوم. يزقو: يصيح. (٧٣) رتع: أكل بشره. (٧٤) الشنء: البغض. الذباب: الشر والأذى. نبع: ظهر. أبليتهم: عرفوا مني واستيقنوا، كيف أقع: كيف أصنع. (٧٦) المئرة: العداوة. (٧٧) أصقع الناس: أشدهم صقعاً، وهو الضرب على الرأس. الرجم: الرمي، أراد به هنا الكلام.(٧٨) فارغ السوط: مشغول عمن عاداه؛ أو أنه شبه نفسه بفرس لا يحتاج أن يضرب بالسوط لأنه مسرع. الثلب: الكبير الهرم من الإبل، وهو العود.الشخت: الدقيق النحيف الصغير. الضرع: الصغير السن. (٧٩) سقاطي: فترتي وسقطتي. (٨٢) الترة: الوتر، وهو الثأر. الوهي: الشق. (٨٣) الإقعاء في الناس: كهيئة جلوس الكلب. يردي: يرمي. الصفاة: الصخرة الملساء. الأعيط: الجبل الطويل. المطلع: الموضع الذي يطلع منه ويشرف. (٨٧) الرعة: الشأن والهدي. (٨٨) كمهت: عميت. يلحى: يلوم. نزع: كف. (٨٩) الخلقاء: الصخرة الملساء (٩٠) تعضب: تكسر. صاب: وقع. المردى: الحجر الذي يرمى به. انجزع: انقطع وانكسر. (٩١) الجدع: سوء الغذاء.

٦٨ ويَرانِي كالشَّجا فـي حَلْقِـهِ عَسِـراً مَخْـرَجُـهُ مـا يُنْتَـزَعْ
٦٩ مُزْبِـدٌ يَخْطِـرُ ما لم يَرَنـي فـإذا أَسْمَعْتُـهُ صَوْتِـي انْقَمَـعْ
٧٠ قـد كَفانِي اللهُ ما في نَفْسِـهِ ومتى ما يَكْـفِ شـيئاً لا يُضَـعْ
٧١ بِئْسَ مـا يَجْمَعُ أنْ يَغتابَنـي مَـطْـعَـمٌ وَخَـمٌ وداءٌ يُـدَّرَعْ
٧٢ لم يَضِرْنـي غيرَ أنْ يَحْسُدَني فَهْوَ يَزْقُو مثلَ ما يَزْقُـو الضُّوَعْ
٧٣ ويُحَيِّـيْـنـي إذا لاقَيْتُـهُ وإذا يَخْـلُـو لـهُ لَحْمِـي رَتَـعْ
٧٤ مُسْتَسِرُّ الشَّـنْءِ لو يَفْقِدُنـي لـبَـدَا مـنـهُ ذُبـابٌ فَنَبَـعْ
٧٥ ساءَ ما ظَنُّـوا وقـد أَبْلَيْتُهُمْ عند غايات المَـدَى كيـفَ أَقَـعْ
٧٦ صاحبُ المِئْرَةِ لا يَسْـأَمُها يُوقِدُ النّـارَ إذا الشَّـرُّ سَـطَـعْ
٧٧ أَصْقَعُ النّـاسِ بِرَجْـمٍ صائِبٍ ليس بالطَّيْـشِ ولا بالمُـرتَجَـعْ
٧٨ فارغُ السَّـوْطِ فمـا يَجْهَدُني ثَلِـبٌ عَـوْدٌ ولا شَـخْتٌ ضَـرَعْ
٧٩ كيفَ يَرجونَ سِـقاطِي بَعْدَما لاحَ فـي الرّأسِ بَيَـاضٌ وصَلَـعْ
٨٠ وَرِثَ البِغْضَةَ عـنْ آبـائِـهِ حافِظُ العقْلِ لِمَـا كـانَ اسْـتَمَـعْ
٨١ فَسَعَى مَسْعاتَهُمْ في قَـوْمِـهِ ثُـمّ لـم يَظْفَـرْ ولا عَجْـزاً وَدَعْ
٨٢ زَرَعَ الـدّاءَ ولـم يُـدْرِكْ بهِ تِـرَةً فـاتَـتْ ولا وَهْيـاً رَقَـعْ
٨٣ مُقْعِياً يَرْدِي صَفَـاةً لم تُـرَمْ في ذُرَى أَعْيَطَ وَعْـرِ المُطَّلَـعْ
٨٤ مَعْقِـلٌ يأمَـنُ مَنْ كـانَ بـهِ غَلَبَتْ مَـنْ قَبْـلَـهُ أن تُقْتَـلَـعْ
٨٥ غَلَبَتْ عَـاداً ومَنْ بَعْـدَهُـمْ فـأَبَـتْ بَعْـدُ فليسـتْ تُتَّضَـعْ
٨٦ لا يَراها النّـاسُ إلا فوقَهُـمْ فَهْيَ تأتي كيـفَ شـاءَتْ وتَـدَعْ
٨٧ وَهْـوَ يَرْميهـا ولنْ يَبْلُغَهـا رِعَةَ الجاهـلِ يَرْضَى مـا صَنَـعْ
٨٨ كَمِهَتْ عَينـاهُ حتّى ابيَضَّتـا فهـو يَلْحَـى نفسَـهُ لَمّـا نَـزَعْ
٨٩ إذْ رأى أنْ لم يَضِـرْها جَهْدُهُ ورأى خَلْقـاء مـا فيهـا طَمَـعْ
٩٠ تَعْضِبُ القَـرْنَ إذا نَاطَحَهـا وإذا صابَ بها المِـرْدَى انْجَـزَعْ
٩١ وإذا مـا رامَهـا أَعْيَـا بـهِ قِلَّـةُ الـعُـدَّةِ قِـدْمـاً والجَـدَعْ

البطل الحقيقيُّ في هذا المشهد هو الأمثال(كمّاً ونوعاً)؛ أي: الاستعارات(٢٠ مكنيّة،و٦ تصريحيّة)، والكنايات(٨ كنايات)، والتّشبيه(تشبيهان مجملان)على الرّغم من وفرتها في القصيدة كلّها؛ لكنّها تتكثّفُ في هذا المشهد؛ ففي خمسةٍ وعشرين بيتاً، توشك أن تكون أهمَّ مقاطع النّشيد، يواصل سويد نهجَه في أسطرة (الأنا) من خلال تخييل عدوان الآخر عليه، وما تفترضه طبيعة المواجهة من ردٍّ فعلٍ؛ فليس الأمر نزالاً بين ندَّين، ولا ضرباً من التَّباري بين خصمين؛ بل هو عدوانُ جمعٍ(بدلالة ربَّ التّكثيريّة التي يستخدمها في سياق الافتخار، وزعمِ التّفوُّقِ: ربَّ مَنْ أنضجتُ غيظاً قلبَهُ، وبدلالة المقال: ساء ما ظنّوا وقد أبليتهم، كيف يرجون سِقاطي) على مفردٍ ينجو بنوعِهِ منْ كَمِّهِمْ.

ويتقاسم الوصفُ والسَّرْدُ هذا المشهدَ(٧٨ فعلاً يقابلها ٨٤ اسماً؛ منها: ٢٣ مشتقّاً، وتسهم في الوصف أيضاً: ثنتا عشرة صفةً نحويّةً: ٧ جمل، و٥ مفردات)؛ ففي الجزء الأوّل من هذا المشهد (الأبيات٦٧ ـــ ٨٢) يكون العدوان على سويد(تمنّى لي موتاً، مزبدٌ يخطر ما لم يرني، يغتابني، يحسدني، يزقو، إذا يخلو له لحمي رتع، مستسرُّ الشَّنْءِ، لو يفقدني لبدا منه ذبابٌ فَنَبَعْ، ساء ما ظنّوا، صاحبُ المئرةِ، يوقد النّارَ، وَرِثَ البغضةَ عن آبائه، زرعَ الدّاءَ،...)؛ فتتداخل الشّخصيّاتُ، ويتلفّت الخطاب بين ضمائرها(يحيّيني، يفقدني، ظنّوا، أبليتُهم، يوقدُ..) محاكياً كرَّ المعارك وفَرَّها. وفي الجزء الثّاني(الأبيات٨٣ ـــ ٩١) يغدو عدواناً على قناعه الفنّيّ؛ أي: الصّخرة الرّاسخة في ذروة الجبل (يردي صفاةً، يرميها)،ولكن في الحالين يرتدُّ كيدُ العدوِّ إلى نحره.

فسويد المنصرفُ إلى أمجاده لا يأبه لهذا العدوّ، وكأنّه لا يراه كما تفيد الاستعارة المكنيّة (فارغ السَّوط)؛ وهو إلى ذلك حليمٌ حكيمٌ كما توحي الكناية(لاح في الرّأس بياضٌ وصلعْ). وقبل هذا وذاك ثمّة فعلُ طهوٍ، وإنضاجٍ طويل الأمد (أنضجتُ غيظاً قلبَه/استعارة مكنيّة)، وثمّة طعامٌ قاتلٌ للأعداء (ويراني كالشّجا في حلقه....) يغنيه عن الرَّدِّ؛ ولذا استعار لنفسه صورة الصّخرةِ المنيعة الرّاسخة (لم تُرَمْ، غلبتْ مَنْ قبله أن تُقْتَلَعْ، ولن يبلغَها، لم يضرْها جهده، ما فيها طمعْ، تعضبُ القرنَ إذا ناطحها، وإذا صابَ بها المِردى انجزَعْ، وإذا ما رامها أعيا به...)؛ العاليةِ المقام(في ذرى أعْيَطَ وعر المُطَّلَعْ، لايراها النّاس إلا فوقهم)، فلم يكتف بأن يشبّه نفسه بها؛ بل أحلّها محلَّ نفسه إحلالاً تامّاً حين جاء بالاستعارة التّصريحيّة(يردي صفاةً لم تُرَمْ)، وجعلها حصناً منيعاً أيضاً على سبيل الاستعارة التّصريحيّة(معقِلٌ يأمنُ مَنْ كان به)؛ وهنا لايمكن القول إنّه يشبه الصّخرةَ التي تشبهُ المعقلَ؛فلا تشبيهَ،وإنّما المقامُ استعارةٌ تصريحيّةٌ؛تعني أنّ سويداً هو الصَّخرةُ المعقلُ.

أمّا أعداؤه فكبيرٌ هَرِمٌ، أو نحيلٌ صغيرٌ(ثَلِبٌ عَوْدٌ، شَخْتٌ ضَرَعْ)، وفي الحالين لا يمكنهم إجهاده؛ يضاف إلى ذلك أنّ عدوَّه جاهلٌ (رعة الجاهل)، لا حيلة له إلا الصِّياح (يزقو مثلما يزقو الضُّوَعْ)؛ فهو فاسدٌ من الدّاخل والخارج (مطعمٌ وَخْمٌ وداءٌ يُدَّرَعْ)؛ فهنا عدوُّه يدَّرِعُ الدّاءَ، وقبل قليلٍ كانت خيلُ سويدٍ تدَّرِعُ الليلَ، غيرَ آبهة للأهوال، ولعلّنا لا نسرف بزعمنا أنّها تُحَفُ سويد، وابتكاراته غير المسبوقة؛ فثمّة تشييءٌ (أنضجتُ غيظاً قلبَه، يراني كالشّجا في حلقه، وإذا يخلو له لحمي رتع، يردي صفاةً،...)، وتجسيدٌ (داءٌ يُدَّرَعْ، برجمٍ صائبٍ، زرعَ الدّاءَ،...)، وتشخيصٌ باهرٌ(غلبَتْ مَنْ قبلَهُ، غلبتْ عاداً ومن بعدهم، فأبَتْ بعدُ فليستْ تُتَّضَعْ، فهي تأتي كيف شاءتْ وتَدَعْ)، وتفاعُلُ تشخيصٍ وتشييءٍ (إذا هو ناطحها؛ فهذه صيغة مفاعلة تدلُّ على أنّ العدوَّ والصّخرةَ يتبادلان فعل النَّطْحِ)؛ على أنَّ أبدعَ تجلّيات مخيِّلةِ سويد هي تلك التي تصوِّرُ نفاقَ عدوِّه، وجُبْنَهُ:

مُزْبِـــدٌ يَخْطِــرُ مــا لــم يَرَنــي فــإذا أَسْمَعْتُــهُ صَوْتِــي انْقَمَــعْ
ويُحَيِّــيْـــنِـــي إذا لاقَــيـــْتُــــهُ وإذا يَخْــلُــو لــهُ لَحْمِــي رَتَــعْ
مُسْتَسِرُّ الشَّـــنْءِ لـــويَفْقِـــدُنــي لــبَـــدَا مـــنـــهُ ذُبــــابٌ فَنَبَــــعْ

ففي هذا التّصوير حيويّةٌ، ورشاقةٌ، ومفارقاتٌ تُشَخِّصُ الأحداثَ(الفعل، وردّ الفعل)؛ فكأنّنا أمام مشهدٍ مسرحيٍّ حيٍّ نابضٍ. فصحيحٌ أنّ سويداً يعقد موازنةً بينه وبين عدوِّه من خلال الثّنائيّات الضّدّيّة، غير أنّ صورة هذا العدوِّ عابرةٌ للزّمن والمكان، لا تعني سويداً وحده؛ إذ يمكن أن نجد فيها صورة الخصم المنافق في كلّ زمانٍ ومكانٍ.

المشهد السّادس:(**سويد،وصاحبٌ ذوغَيِّثٍ**)**X** (**عدوّجاهد؛ وهم جماعة، وشيطانه**):[1]

---

[1]- الضبي، *المفضليات*، ص ٢٠٠ ــ ٢٠٢. (٩٢) يريد بالعدو الجماعة، وهو يكون للواحد والمثنى والجمع والمذكر والمؤنث. الجمع: الجماعات. (٩٣) المر: أراد به الكلام. الناقع: القاتل. الورع: الهيوب الجبان. (٩٥) مذروبة: محددة. الصنع: الحاذق. (٩٦) الجذع: الشاب الحدث. (٩٧) تحارضنا: تفاعلنا من الحرض، وهو الهلاك. الضرع: الضعيف من الرجال. (٩٨) الإتراف: الترف والتنعم. (١٠١) حين لا ينفغه: أي حين لا ينفعه الفرار. موقر الظهر: مثقله. (١٠٤) ذو غيث: ذو إجابة. الزفيان: الخفيف السريع. إنفاد: من قولهم أنفدت الركية، أي ذهب ماؤها. القرع: جمع قرعة، وهي المزادة. (١٠٥) القذع: الكلام السيئ القبيح. (١٠٦) العباب: تكاثف الموج واضطرابه. الآذي والتيار واحد، وهما الموج. خمط التيار: مضطربة متلاطمة. القلع: جمع قلعة، بفتحات، وهي الصخرة العظيمة، والمراد هنا الأمواج العظيمة. (١٠٧) الزغربي: الكثير الماء. المستعز: الذي لا يقدر عليه من كثرته. الماهر: الحاذق بالسباحة. مطلع: مخرج. (١٠٨) الخادر: الذي اتخذ الأجمة خدراً. ثعدت: نديت. انتجع: من النجعة، وهي طلب الكلأ في موضعه. أي لما فسد عليه موضع انتقل إلى غيره.

٩٢ وعَدُوٍّ جَاهِدٍ ناضَلْتُهُ   في تَرَاخي الدَّهْرِ عنكم والجُمَعْ
٩٣ فَتَساقَيْنا بِمُرٍّ نَاقِعٍ   في مَقامٍ ليس يَثْنِيهِ الوَرَعْ
٩٤ وارتَمَيْنا والأَعادِي شُهَّدٌ   بنِبالٍ ذاتِ سُمٍّ قد نَقَعْ
٩٥ بنِبَالٍ كُلُّها مَذْروبَةٌ   لم يُطِقْ صَنْعَتَها إلا صَنَعْ
٩٦ خَرَجَتْ عَنْ بِغْضَةٍ بَيِّنَةٍ   في شَبابِ الدَّهْرِ والدَّهْرُ جَذَعْ
٩٧ وتَحَارَضْنا وقالوا: إنّما   يَنْصُرُ الأقوامُ مَنْ كانَ ضَرَعْ
٩٨ ثُمَّ وَلَّى وَهْوَ لا يَحْمِي اسْتَهُ   طائِرُ الإتْرافِ عنه قد وَقَعْ
٩٩ سَاجِدَ المَنْخِرِ لا يَرْفَعُهُ   خاشِعَ الطَّرْفِ أَصَمَّ المُسْتَمَعْ
١٠٠ فَرَّ مِنِّي هارِباً شَيْطانُهُ   حيثُ لا يُعْطي ولا شيئاً مَنَعْ
١٠١ فَرَّ مِنِّي حينَ لا يَنْفَعُهُ   مُوقَرَ الظَّهْرِ ذليلَ المُتَّضَعْ
١٠٢ ورأى مِنِّي مَقاماً صَادِقاً   ثابِتَ المَوطِنِ كَتَّامَ الوَجَعْ
١٠٣ ولِساناً صَيْرَفِيّاً صَارِماً   كَحُسَامِ السَّيْفِ ما مَسَّ قَطَعْ
١٠٤ وأَتاني صَاحِبٌ ذُو غَيِّثٍ   زَفَيانٌ عندَ إنْفادِ القُرَعْ
١٠٥ قالَ:لَبَّيْكَ، وما استَصْرَخْتُهُ   حاقِراً لِلنّاسِ قَوَّالَ القَذَعْ
١٠٦ ذُو عُبَابٍ زَبِدٌ آذِيُّهُ   خَمِطُ التَّيَّارِ يَرْمي بالقَلَعْ
١٠٧ زَغْرَبِيٌّ مُسْتَعِزٌّ بَحْرُهُ   ليس للماهِرِ فيهِ مُطَّلَعْ
١٠٨ هَلْ سُوَيْدٌ غيرُ لَيْثٍ خادِرٍ   ثَئِدَتْ أَرْضٌ عليهِ فَانْتَجَعْ؟!

سبعة عشر بيتاً يهيمن عليها الوصف (٣١ فعلاً مقابل ٨٠ اسماً؛ منها ٣٧ مشتقّاً، تضاف إليها ٢٦ صفة: ١٧ جملة، و٩ مفردات)، وتتكثّف الصّور البلاغيّة (١٧ كناية، و١٢ استعارة مكنيّة، و٤ استعارات تصريحيّة، و٣ تشبيهات بليغة، وتشبيه مجمل)، وتتفاعل مكوِّنةً مشهد المعركة الفاصلة؛ إذ تصوّر مواجهة سويد منفرداً (بدليل الكناية: في تراخي الدّهر عنكم والجمع) جماعةً من الأعداء؛ كما توحي ربّ التّكثيريّة (وعدوٍّ)؛ فالمراد: كم عدوٍّ جاهدٍ ناضلتُ!!((ويروى:"جاهدتهم". يريد بالعدوِّ: الجماعةَ))[1]، وكثرةُ الأعداء كنايةٌ عن كثرة الانتصارات، وعن القدرة الشّعريّة الخارقة، وكذلك فإنّ

[1]- الضبي، *ديوان المفضليات*، ١/٥٠٤.

وقوفه منفرداً في هذه المواجهة ضرورةٌ من ضرورات الانتصار، والتّميُّز، والتَّفوُّق؛ فلا تكون النُّصرة إلا للضّعيف؛ كما تشي الكناية:(إنّما ينصر الأقوام من كان ضرع)؛ ذلك أنّ المعركة ههنا شعريّةٌ.

بيد أنّ ثمّة من يتطوّع لنصرته(قال: لبّيكَ، و ما استصرختُهُ)؛ وذاك هو شيطانه(صاحبٌ ذو غَيِّثٍ) الذي جاءت صورته في أربعة أبياتٍ(الأبيات ١٠٤ ـــ ١٠٧) هادرةً عاصفةً، وهي امتدادٌ لصورة سويد. أمّا العدوُّ فشاعرٌ مهمٌّ ـــ بدليل المشاركة، والمفاعلة (فتساقينا، وارتمينا؛ بمعنى: ترامينا، وتحارضنا) التي تذكِّرنا بالمنصفات؛ وبدليل الأشعار التي تراشقا بها؛ كما توحي الاستعارتان التّصريحيّتان:(بنبالٍ ذات سُمٍّ قد نَقَعْ، بنبالٍ كلُّها مذروبةٌ)، وحذق مبدعيها (لم يُطِقْ صنعتَها إلا صَنَعْ) ـــ يدعم هذا العدوَّ شيطانُه الذي تُصَوِّرُهُ أربعةُ أبياتٍ (الأبيات ١٠٠ ـــ ١٠٣) هي امتدادٌ لصورة العدوِّ نفسه، بيد أنّ كلاًّ من العدوِّ وشيطانه فرَّ هارباً، مفحَماً، منكسراً، ذليلاً، عاجزاً؛ فسرعان ما انجلى غبارُ المعركة عن انتصار سويد، وهزيمة عدوِّه.

والخلاصةُ: سويد ليثٌ خادرٌ ثَئِدَتْ أرضٌ عليهِ فانْتَجَعْ (الأبيات ١ ـــ ١٠٨ = اليتيمة)؛ فهذه النّتيجة تتحقّق من مجموع القصيدة، وتتحقّق في كلّ مشهدٍ فيها؛ وبذلك يمكن أن نجعلها لازمةً تتكرَّر في نهاية كلِّ مشهدٍ. فليس سويد ذا رؤيةٍ عبثيةٍ، أو انهزاميّةٍ، على الرغم ممّا يتعرّض له، وما يعانيه، بل يصوِّر نفسَه رجلاً لا يعرف التّشاؤمَ، ولا اليأس، ولا الهزيمة مهما تكاثرت المحن، واستشرس الأعداءُ؛ ولذا تراه يفلح دوماً في إيجاد سبل الانتصار، وتجاوز إمكانات الأنا، والآخر، والواقع.

وهنا يُقرأ الكتابُ بعكس عنوانه؛ فقد بدأ سويد مطوَّلَتَهُ بالبَسْطِ؛ فجاء في بداية بيته الأوَّل بالفعل (بسطت)، وفي نهايته بالفعل (اتّسع)؛ والاتّساع يدور في الفلك الدّلاليّ للبسط، لكنّه الاتّساع المقيّد المحكوم بطول الحبل الممدود. وكذلك أنهى قصيدته المطوّلة المنبسطة زمانيّاً، ومكانيّاً، بحديث الارتحال؛ وهو شكلٌ من أشكال البسط، على أنّ هذا الارتحال ينتهي بالخِدْرِ الذي اختاره هرباً من محيطٍ ملوَّثٍ بالنِّفاق والغدر والجبن. ارتحل ليعيش في فضاء الحرّيّة، وعمّا قريبٍ يضيق هذا الفضاء الرّحب، فينشد غيرَه؛ إنّه البسطُ المقيَّدُ؛ إنّه الضَّعْفُ الإنسانيُّ؛ فلا بسطَ مطلقٌ في هذه الأرض، وهذه الحياة. إنّ ما يعني شاعرنا أن يكون حرّاً في داخله؛ فذاك وحده ما يوسّع آفاق حرّيّته.

وعلى الرّغم من هذا البسط، لم يعمد سويد إلى البساطة في نسج قصيدته؛ بل جاءت معقّدةً غير بسيطة؛ في بنائها، وأحداثها، وشخصيّاتها، وهذه الشّخصيّات التي تجادلت، وتفاعلت في النّصّ، ليست

شخصيّاتٍ حقيقيّةً؛ بل هي أقنعةٌ فنّيّةٌ، أو رموزٌ فنّيّةٌ متخيّلةٌ، استعان بها الشّاعرُ لدفع عجلة الأحداث في حكايته الشّعريّة التي تداخلت حلقاتها، وشخوصها، وأحداثها، وأساليبها.

فقد انتابها التّقديم والتّأخير(مثلَ قَرْنِ الشّمسِ في الصّحوِ ارتفعْ، لا يخافُ الغدرَ من جاورَهم، هيّجَ الشّوقَ خيالٌ، ولا وَهْياً رَقَعْ، ولا عَزْاً وَدَعْ، أَرَّقَ العينَ خيالٌ، أنضجتْ غيظاً قلبَهُ، فرَّ مِنّي هارباً شيطانُهُ، بكرتْ مُزْمِعَةً نِيّتَها، ليس للماهرِ فيهِ مُطَّلَعْ، ليس فيها مُتّسَعْ، وعلى المتنين لونٌ، ما فيها طمع،ما فيه قمع، ما فينا خرع، فيهنّ شجع، فيهنّ جشع، فيها ترع، فيه قدع، فيهم مستمع، بها مملكةٌ، بخدَّيه سُفَعْ،...)، وقد عُرِفَ عنهم أنّهم يقدِّمون ما هم بهِ أَعْنَى، والاعتراض(كان ــ إذا ما اعتادني ــ حالَ دونَ النّومِ، وكذاكَ الحبُّ ــ ما أشْجَعَه ــ يركب الهول، ويزجيها ــ على إبطائها ــ مغرب اللون، فركبناها ــ على مجهولها ــ بصلاب الأرض، وتخطَّيْتُ إليها ــ من عِدًى ــ بزماعِ الأمرِ، كتبَ الرّحمنُ ــ والحمدُ لهُ ــ سَعَةَ الأخلاقِ فينا، فتراهُنَّ ــ على مُهْلَتِهِ ــ يَخْتَلِيْنَ الأرضَ...).

وتخلَّلَ نسيجَها كثيرٌ من الحذف(يأخذُ السّائرَ فيها...كالصَّقَعْ، وتخطَّيْتُ إليها...من عِدًى،...مَعْقِلٌ يأمنُ مَنْ كانَ به، و...كريمٌ عندَها مُكْتَبَلٌ، حين لا ينفعُه...) ثقةً بفهم المتلقّي، واستجابته للخطاب، أو حفزاً له إلى الإسهام في بناء القصيدة، وملء فراغاتها، والتّماهي مع مقولاتها. وهنا يلحّ السّؤال: أأوجدَ الإنسانُ اللغةَ ليوصلَ إلى الآخرين ما في نفسه، أم لِيُضَلِّلَهُمْ عمّا في نفسه؟! وإذا سلَّمْنا بصحَّةِ قضيَّةِ التّعبيرِ في لغةِ التّواصُلِ؛ أفلا يمكن الحديث عن التّلميح، والإشارة، والتّضليل، في لغة الفنّ؛ ذلك أنّها لغةٌ مخادِعَةٌ؛ تؤلِّفُ من معادنِ الكَلِمِ سبيكَتَها؛ كما يشتهي مبدعُها، لاكما تشتهي الخاماتُ الأوَّلِيَّةُ؟! فتتَّحِدُ الأجزاءُ، وتتفاعلُ، وتأتلِفُ المتنافراتُ في جسد القصيدة، فلا تعود القراءةُ استعراضَ مشاهد متلاحقةٍ، بل محاولة استغوارٍ للرّؤية الكلّيّة الكامنة وراء وحدة المتنوّعات، وائتلاف المتغايرات؛ وكما يحدثُ الالتفاتُ بينَ الضّمائر، يُوَلِّدُ التفاتٌ خفيٌّ حركةَ الشّخصيّات والأحداث والمشاهد؛ أي القصيدة كلّها.

أمّا الأسلوب الخبريّ الغالب على القصيدة المكوّنة من نحو مئتين وتسعين جملةً؛ باستثناء أربع جمل إنشائيّة(كيف باستقرارِ حُرٍّ؟ كيفَ يرجونَ سِقاطي؟ لبَّيْكَ! هل سويدٌ غيرُ ليثٍ؟!)، فقد جاء مناسباً هيمنة السَّرْدِ(الحَكْي) على القصيدة، وكذلك الشّأن في غلبة الجمل الفعليّة(٢٣٤ جملة) على الجمل الاسميّة(٥٥ جملة)، وغلبة الأفعال الماضية(مئةٌ وأربعةٌ وستّون فعلاً ماضياً) على الأفعال المضارعة(ستّةٌ وسبعون فعلاً مضارعاً)، وهي جميعاً أفعالٌ دالّةٌ على القصِّ؛ أي معبِّرَةٌ عن أفعالٍ مضتْ وانقضتْ؛

ذلك أنّ الأفعال المضارعة نفسها جاءت متضمَّنَةً في حركة مُضِيِّ الأحداثِ، وانقضائها(هيَّجَ الشّوقَ خيالٌ...جازَ إلى أرحُلِنا... لم يُرَعْ...آنِسٌ كان إذا ما اعتادني...حالَ دونَ النّومِ منّي...فأبيتُ الليلَ ما أرقدُهُ...إلخ)؛ أي جاءت دالّةً على الماضي، لكنّها لم تخلُ من الدّلالة على الاستمراريّة؛ أي أنّها لم تخلُ من الدّلالة على الحاضر الحركيّ المتدفّق لحظةَ النّظمِ.

الخاتمة:

هكذا تتفاعل الصّور، والأساليب، والأدوات؛ في المشهد الواحد، فتتلاقى المشاهد، وتتكامل منتجةً القصيدةَ[١]؛ أي راسمةً الصّورةَ الكلّيّةَ التي تسري في نُسْغِها رغباتُ الشّاعر وأحلامُه؛ ولعلّ هذا النّهج غالبٌ على شعر سويد عامّةً؛ وعلى **اليتيمة** خاصّةً؛ ففي كلٍّ تعويضٌ فنّيٌّ عن العجز الواقعيّ؛ فسويد في ذلك كلّه يتيمٌ يفتخر بنسبه، ضعيفٌ يفتخر بقوّته الخارقة، وبقدرته على ارتياد الصّعاب، كهلٌ مُعَمَّرٌ يفتخرُ بفتوَّتِهِ، وقدرته، وشهامته، وإقدامه، مُقِلٌّ يفخر بشعره الفاخر المفحِمِ خصومَه...

على أنّ أهمّ ما يميّز **اليتيمةَ** الرّشاقةُ، وحيويّةُ التّصويرِ والتّشخيصِ، وكثرةُ الفراغاتِ الموكلةِ إلى القارئ المثاليّ؛ على الرّغم من وفرة الرّوابطِ بين مكوّناتها؛ فثمّة جملٌ معقّدة التّركيب، وتأليفُ متنافراتٍ، وحذفٌ، والتفاتٌ، واعتراضٌ...، وهذه مزايا **لليتيمة**؛ فهي نصٌّ مفتوحٌ على قراءات المتلقّين الذين يعيدون إنتاج الدّلالة؛ ولعلّنا لانسرف إذا قلنا إنّها قصيدةٌ متجدّدةٌ يشترك في إنتاجها المبدع والمتلقّي عند كلّ قراءة.

وتبقى الأسئلة قائمةً: أأزرتْ معاييرُ القبيلةِ بسويد؟ أم كانَ لتأخُّرِهِ سُهْمَةٌ في إهمالِ مكانته؛ فلا هوَ منَ الفحولِ المتقدّمين، ولا هو من شعراء الدّعوة، ولا من عتاة المشركين؟! أم أخلَّ به قلَّةُ شعره؛ فقد كان من أصحاب الواحدة؛ في حين كان الفحول المقدَّمون عند جمهور المتلقّين عامّةً والنّقّاد خاصّةً ممّن كثُرَ شعرُهم، وتعدَّدتْ قصائدُهم، وطرقوا من موضوعات الشّعر، ووظائفه، جُلَّها!!

قائمة المصادر والمراجع

١-ابن عبدربه،العقدالفريد،شرحه وضبطه ورتب فهارسه:أحمد أمين،إبراهيم الأبياري، و عبد السلام هارون،قدم له:عمرعبد السلام تدمري، دارالكتاب العربي،بيروت،ط١٩٩١،١.

[١]- ولذا لا يمكن أن تكون هذه القصيدة قصيدتين؛ قيلت إحداهما في الجاهلية، والأخرى في الإسلام؛ كما حسب طه حسين. ينظر: حديث *الأربعاء*، ١/ ١٦٢.

٢-امرئ القيس، ديوان،تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم، دارالمعارف،مصر،ط٥، ١٩٩٠.
٣-ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف بمصر، ط٣، د. ت.
٤-أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيـــروت، ط١، ١٩٨٧.
٥-أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع تـــرجمـــة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
٦-الإصفهاني، أبو الفرج، الأغـــانـــي، أشرف على مراجعته وطبعه العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، وموسى سليمان، وأحمد أبو سعد، منشورات دار الثقافة، ودار مكتبة الأندلس، بيروت، ١٩٥٥.
٧-الأعشى الكبير،ديوان،شرح وتعليق:محمدمحمدحسين،دارالنهضةالعربية،بيروت،١٩٧٢
٨-الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٩٣.
٩-بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي،ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٨٣.
١٠-البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانـــة الأدب ولب لبـــاب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
١١-بلاشـــير، د.ر، تاريخ الأدب العربي، ترجمة:د. إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٨٤.
١٢-البهبيتي، نجيب محمد، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، بيروت، ط٤، ١٩٧٠.
١٣-البهبيتي، نجيب محمد، المعلقات سيرة وتاريخاً، دارالثقافة،الدارالبيضاء،ط١، ١٩٨٢.
١٤-البهبيتي،نجيب محمد،المعلقةالعربيةالأولى؛أو عند جذور التاريخ،دارالثقافة،الدارالبيضاء، ط١،١٩٨١.
١٥-التبريزي، الخطيب، شـــرح القصائد العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية بحلب، ط١، ١٩٦٩.

١٦-ثعلب، أبي العباس، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

١٧-الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥، ١٩٨٥.

١٨-الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر؛ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٢، ١٩٩٢.

١٩-الجمحي، محمد بن سلام، طبقـــات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر؛ محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٧٤.

٢٠-جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط٢، ١٩٩٤.

٢١-حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط١٤، ١٩٩٣.

٢٢-خفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، مطبعة حجازي، القاهرة، ط١، ١٩٤٩.

٢٣-دراسات المستشرقيـــن حـــول صحة الشعر الجاهلي، ترجمها عن الألمانية والإنكليزي والفرنسية: عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

٢٤-الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي، ومهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط١، ١٩٩٧.

٢٥-الزمخشري، أساس البلاغة،مركز تحقيق التراث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط٣، ١٩٨٥.

٢٦-الزوزني، أبوعبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين، شـــرح المعلقـــات السبع، تحقيق ودراسة:محمدعبدالقادرأحمد،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

٢٧-الزوزني، شرح المعلقات السبع، ضبطه وكتب مقدمته وتراجمه وتعليقاته: محمد علي حمد الله، نشر وتوزيع المكتبة الأموية بدمشق، ١٩٦٣.

٢٨-زيدان،جرجي،تاريـــخ آداب اللغةالعربية،نشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٩٢.

٢٩-سويد بن أبي كاهل اليشكري، ديوان، شاكرالعاشور،دارالينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

٣٠-الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى،المفضليات، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق وشرح:د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٣١-ـــــــــــــــــــــــــــــــ، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٩٣.

٣٢-ضيف،شوقي،تاريخ الأدب العربي(العصرالجاهلي)،دارالمعـــارف،مصر،ط١٩٩٥،١٨

٣٣-طبانة، بدوي، معلقات العرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٨.

٣٤-طـــرفة بن العبد، ديـــوان، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،١٩٧٥.

٣٥-عبيد بن الأبرص، ديـــوان، تحقيق وشرح: د. حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،ط١، ١٩٥٧.

٣٦-عمرو بن كلثوم، ديوان، صنعة د.علي أبو زيد،دارسعد الدين، دمشق، ط١، ١٩٩١.

٣٧-القرشي،أبوزيد محمدبن أبي الخطاب،جمهـــرةأشعارالعرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه:علي محمد البجاوي، من فرائد التراث الأدبي، د. ت.

٣٨-قدامةبن جعفر،نقدالشعر،تحقيق:كمال مصطفى،مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٧٩.

٣٩-القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمـــدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط٢، ١٩٩٤.

٤٠-كروتشه، بنديتو، المجمل في فلسفة الفن،ترجمة وتقديم:سامي الدروبي، الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.

٤١-كوين، جون، اللغـــة العليـــا (النظريـــة الشعرية)، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.

٤٢-مطلوب، أحمد،معجم المصطلحات البلاغية،وتطورها، مكتبة لبنان ـــ ناشرون، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

٤٣-ــــــــــ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان-ناشرون،بيروت،ط١، ٢٠٠١.

٤٤-النابغة الذبيانـــي، ديـــوان، تحقيـــق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط١٩٩٠،٣.

٤٥- نعيمة،ميخائيل، كرم على درب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٩، ١٩٨٩.

٤٦-الهذليين، ديوان، نسخة مصورة عن طبعةدارالكتب،الدارالقوميةللطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

نبراتُ الحزنِ في حبسيات مسعود سعد سلمان وأسريات المعتمد بن عبّاد (دراسة مقارنة)

الدكتور شهريارهمتي*

رضاكياني**

الملخص

إنَّ ابتعادَ أيّ إنسانٍ عن الأهل والأصدقاء، أمرٌ محزنٌ يولد الإحساس بالألم والحزن، وغالباً ما يحدث هذا الأمر لِظروف خارجة عن إرادة الإنسان كالأسر أو الانحباس. إنَّ الظروف المريرة التي عاشها الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في الأيام التي قضياها في السّجن، ساقتهما إلى نظْمِ الأشعار التي تعبر عن عواطفهما تجاه الحياة؛ فشعر السّجن عند مسعود سعد هو ما اصطُلح على تسميته بـــ (الحبسيات)، وهذا الشعر عند المعتمد يسمّي بـــ (الأسريات). تمتاز هذه الأشعار بالميزات التي جعلتها نوعاً خاصّاً من الأدب، ومِنْ هذا المنطلق يتصدى هذا البحث لدراسة شعر السّجن الذي ظهر في الأدب الفارسي والعربي ليعرّف بالمضامين المشتركة في هذينِ الأدبينِ وفق رؤية تحليلية لدى الشّاعرينِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد بالاعتماد على المنهج التوصيفي- التحليلي.

من النتائج المتوخاة من هذه الدراسة نرى مدى تعلّق النصوص بعضها ببعض، فتنشأ المضامين المشتركة في شعر مسعود سعد والمعتمد بن عبّاد عن إحساسهما المشترك تجاه الظروف المريرةالتي قضياهافي السّجن.فالسّجن ومايترتب عليه من الآلام والمصائب كان السبب الرئيس لِنظمِ القصائد التي تَحْمِلُ صعوبةَ العيش في غياهب السّجن ومرارة القيود والسلاسل وأثرها في الروح والجسم والشّكوى من الدَّهر والتبرّم بالدّنيا ورثاء أهل البيت.

كلمات مفتاحية: السّجن، الحبسيات، الأسريات، مسعود سعدسلمان، المعتمد بن عبّاد

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران.

** طالب الدّكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/١= ٢٠١١/٦/٢٢ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٣ = ٢٠١١/٩/٢٥

المقدمة

لو تصفّحنا مصادر الأدب في فترات مختلفة لَوَقفنا على كثير من المقطعات والقصائد الشّعرية التي قالها الشّعراء في السّجن، عبروا فيها عمّا يعتلج في نفوسهم من نبرات الحزن والكآبة. ففي جحيم السّجن ودياجير الظلام الدامس، يأخذ الشّاعر السّجين قلمَهُ لِيحاكي واقعه وحياته الجديدة ويغمسه في الوجدان ليصوّر تجربة الأسر والمعاناة، ويسطر ملاحم الصمود، في نصوص لا أصدق ولا أعذب منها. وقد تراوحت تلك النصوص بين وصف السّجن ووصف الحال فيه، ومعاناة السّجين من القيود والسّلاسل والظلام. وجاءت بعض النصوص لتعبر عن تباريح الشّوق إلى الأهل والأحبة، والحريّة والانطلاق من القيود، وتناول بعضها حديث النفس (الذات)؛ ففي ظلام ليالي السّجن ومن بين القيود والسلاسل تنطلق النفس وينطلق الفكر يجوبان صفحات الماضي؛ فيسترجعان صوره الجميلة وذكرياته الحبيبة وشخوصه ومواطن اللقاء بين الأحبة يعيشان معها لحظات من السعادة المفقودة منسلخين عن حاضرهما المرير.

السّجن تجربة ثرية لمن ابتلي بها من الشّعراء على مرّ العصور. والشّعران الفارسي والعربي زاخرانِ بالشّعراء الذين عانوا تجربة السّجن أو الأسر؛ ففاضت قرائحهم شعراً ثائراً ناطقاً بروح المقاومة وإرادة الحياة. فشعر السّجن هو الشّعر الإنساني النضالي الذي ولدَ في ظلام الزنازين وخلف القضبان الحديدية، وخرج من رحم الوجع والمعاناة النفسية، والمعبّر عن مرارة التعذيب وآلام التنكيل وهموم السّجين.

من هذا المنطلق، قضى الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد، باعتبارهما نموذجينِ ممتازينِ للشعر الفارسي والعربي، سنوات طويلة من حياتهما في السّجن بعيدينِ عن الأهل والديار. إنَّ الظروف التي عاشها الشاعرانِ في هذه السّنوات ساقتهما إلى إنشاد الأشعار التي تعبّر عن عواطفهما تجاه الحياة المريرة داخل السّجن. تمتاز هذه الأشعار بالميزات المشتركة التي جعلتْها نوعاً خاصّاً مِن الأدب، وهذه الميزات تنبع من الظروف الصعبة المدهشة التي واجهها الشّاعران في الحبس.

فالسؤال الذي يُطرح هنا، يتلخص في ما يلي: ما هي أهمُّ المضامين المشتركة التي تحثّنا على المقارنة بين هذينِ الشّاعرينِ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه مِنْ خلال استعراض وجوه التشابه في أعمالهما الشعرية بالإعتماد على المنهج التوصيفي- التحليلي.

وقدكُتبتْ دراساتٌ عديدةٌ حول الشّاعرينِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد خلال السّنوات الأخيرة، منها: مقالة "رومياتُ أبي فراس الحمداني وحبسياتُ مسعود سعد سلمان (دراسة مقارنة)"[١]

[١] -محمدهادي مرادي وصحبت الله حسنوند، *نشرة التراث الأدبي*،العدد الثاني، سنة١٣٨٨هـ.ش

ومقالة "الحبسيات العربية والفارسية اعتماداً على حبسياتِ أبي فراس الحمداني ومسعود سعد سلمان"[١] ومقالة "أسريات المعتمد بن عبّاد (دراسة نقدية)"[٢] وأطروحة "تجربة السّجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد"[٣]

وقد حفلتْ هذه الأبحاث والدراسات بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات النقدية المفيدة، ولكن مما لاريب فيه أنَّ المقارنة بين السّجنيات، ودلالاتها في البناء الشعري ضمن تجربة الشّاعرينِ: مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد، تكشف عن عمق الرؤية الإنسانية، وتضعنا على مقربة من النصّ الشعري في الأدبينِ المختلفينِ، لذلك، يمتاز هذا البحث بخصوصية فريدة، لم يزاوله أحدٌ من الباحثين، في ما نعلم،وما أكثرما لانعلم!، ويكون مغايراً إلى حدّما لماكتب من دراسات أخرى.

نبذة عن حياة مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد

كان مسعود سعد سلمان من أشهر شعراء الفرس"ولد على الأصح[٤] في مدينة (لاهور)[٥] بين عامي ٤٣٨ إلى ٤٤٤هـ، في عهد السّلطان(مودود بن مسعود الغزنوي)، وعاش إلى أوائل حكم (بهرام شاه الغزنوي). نشأ مسعود في مَسقط رأسه (لاهور)، و"أقبل على تعلّم العلوم، وبما أنَّ أباه كان في المناصب الديوانية، فقداهتمَّ الشّاعر بالشعر والكتابة".[٦] "ينتمي مسعود إلى أسرة ذات منزلة رفيعة ومكانة عالية، ومشهورة بالعلم والفضل والرئاسة. رحلتْ هذه الأسرة إلى مدة طويلة تناهز ستين عاماً، تسنم خلالها مناصب عديدة".[٧]

---

[١] - أحمد الزغلول، *نشرة الرسالة الفارسية*، العدد الأول، سنة١٣٨٢هـ.ش

[٢] -محمد سليمان سعودي وخالد سليمان الخلفات،*مجلة جامعة دمشق*،العدد الأول،المجلد٢٧، ٢٠١١م

[٣] - عامر عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، سنة ٢٠٠٤م

[٤] - لم يذكر تاريخ ولادة مسعود سعد سلمان في كتب التواريخ والمصادر الأدبية، لكن المؤرخين يعتقدون بأنَّ ولادته كانت بين ٤٣٨و٤٤٠هـ مرجحين سنة ٤٣٨هـ.(لمزيد من التوضيح، أنظر مقدمة ديوان مسعود سعد، تصحيح رشيد ياسمي)

[٥]- تقع مدينة لاهور الباكستانية في الشمال الشرقي من البلاد، وهي مدينة تقع على نهر رافي، القريب من الحدود الهندية وهي عاصمة إقليم البنجاب وتعتبر أيضاً العاصمة الثقافية لباكستان. وكانت لاهور في عهد الغزنويين القاعدة الإسلامية التي انطلق منها الإسلام إلى شبه القارة الهندية.(لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

[٦] - فروزانفر، *سخن وسخنوران*، ٢٠٧

[٧] - سهيلي خوانساري، *حصار نای*، ص١٤

"ارتقى الشّاعر مسعود سعد إلى المناصب الرفيعة في بلاط (سيف الدولة محمود)؛ وهو أثارَ حسدَ أعدائه فوجهوا التّهم السّياسية ضدّه، حيث اتّهموا(سيفَ الدولة محمود) وعدداً من رجاله ومِنْ بينهم مسعود سعد بأنَّهم في صدد الذّهاب إلى مدينة (خراسان) ليشاركوا (ملك شاه السّلجوقي) مُدبّرين مؤامرة ضدّ السّلطان (إبراهيم الغزنوي)".[١] "كانتْ لهذه الجريمة عواقبُ سيئةٌ أسفرت عن عزل (محمود) وحبسه، كما أمر السّلطان بحبس الشاعر لمدة عشر سنوات في قلاع (سو)، و(دهك) و(ناي)"[٢]

"انتهت المرحلة الأولى من حبس الشّاعر بعد أن أمر السّلطان بإطلاق سراحه، فاهتمَّ بما كان يمتلكه من الأملاك في (لاهور) بعد أن تخلّص من الحبس. وبدأت المرحلة الثانية من حياة الشّاعر في عهد السّلطان (مسعود الثالث بن إبراهيم) ووزيره (قوام الملك نظام الدين أبا نصر الفارسي). فلمّا سلّم (أبونصر الفارسي) أمارةَ (چالندر) في (لاهور) إلى مسعود سعد، أثارت ذلك حسد الحاسدين، وبما أنَّ (أبانصر) مهّد الطريق لإمارة الشّاعر قصد الأعداء والحاسدون هذا الشخص وأصحابه خاصّة مسعود سعد، وفي نهاية الأمر، أمر السّلطان بسجن الشاعر في قلعة (مرنج)[٣]؛ فبدأت المرحلة الجديدة من حياة الشاعر في الحبس من سنة ٤٩٣هـ وامتدت إلى ٥٠٠هـ، وتخلّص من الحبس بعد أن بلغ اثنين وستين مِنْ عمره. فقد توفي مسعود سعد سنة ٥١٥هـ".[٤]

"يعدُّ مسعود رائد (فنّ الحبسيات) في الأدب الفارسي بلامنازع. إذ إن سنين السّجن الطويلة قامت بِدورٍ هامّ في ازدهار قريحته الشعرية في نَظْمِ الأشعار التي قلَّما نجد لها نظيراً في الأدب الفارسي. وكان

---

[١] - صفا، *تاريخ ادبيات در ايران*، ٢٨١/١

[٢] - زرين كوب، *با كاروان حلّه*،٧٦ذُكرَ في هامش كتاب ((طبقات الناصري)) تأليف منهاج السراج أنّ هذه القلاع داخل حدود الدولة الغزنويّة وكانت واقعة بين الجبال الوعرة بفاصلة قريبة أوبعيدة عن مدينة غزنين. وقد عبّر الشّاعر مسعود عن سجنه في هذه القلاع في البيت التالي:

هفت سالم بكوفت سو و دهك　　　پس از آنم سه سال قلعه ناى

(سعد سلمان،ديوان، ص٤٢)

سبع سنين بِتُّ في سجنَيْ«سو»و«دهك» بِعناءٍ ونَصَبٍ،ثمّ قضيتُ ثلاث سنوات في قلعة «ناي».

[٣] - كانت قلعة «مرنج» واقعة بين الجبال المرتفعة داخل حدود الحكومة الغزنوية بفاصلة بعيدة عن مدينة غزنين. (لمزيد من التوضيح، أنظر هوامش كتاب طبقات الناصري لمنهاج السّراج)

[٤] - فروزانفر، *سخن وسخنوران*، ٢١٠-٢٠٩

مسعود قوي الثقافة، واسع المعرفة، فقد درسَ العربية وآدابها ودرسَ علم النجوم وعلوم القرآن والحديث".[١]

كذلك كان المعتمد بن عبّاد من أشهر شعراء العرب "فقد ولد في مدينة (باجة)[٢] ونشأ في مدينة (إشبيلية)[٣] في أسرة ذات سيادة وحكم وجاه".[٤] وكانت ولادته عام ٤٣١هـــ، ـبسبع سنوات قبل أن يولد مسعود سعد_ أو٤٣٢هـــ".[٥]كان والده ملكاًعلى(إشبيلية)،وعندما مات، اعتلى المعتمدُ العرشَ وتَبَوَّأَ الحكمَ سنة ٤٦١هـــ.ق، وهو في الثلاثين من عمره".[٦]

وقد كان المعتمد بن عبّاد شاعرًا يقدر الشّعر حق قدره، ويحب مجالسة الشّعراء. وقد تجمعت للمعتمد "أسباب كثيرة ألهبت عواطفه على اختلاف أنواعها؛ فهو محبّ مدمن على الشراب، تلعب به عواطف الحبّ، ثم تلهبها الخمرة. ومن ناحية أخرى، يعتز أحيانًا بملكه، فتمدحه الشّعراء وألهبوا فيه شعور المجد والفخر. وقد فقد ولديه في بعض الحروب، وكانا شابينِ، وأخيرًا ذهب عنه عزّه وملكه، فذلّ بعد العزة، وهان بعد العلو، وافتقر بعد الغنى".[٧]

ولتوضيح الحال التي وصل إليها المعتمد بن عبّاد من بداية القبض على مصير (إشبيلية) حتّى أيام سجنه، تجدرُ الإشارة إلى أنَّ "دولةَ (بني عباد)، إحدى دول الطوائف التي قامتْ بعد الفتنة البربرية في (قرطبة) سنة ٣٩٩ هـــ.ق، حيث سقطتْ بعد هذه الفتنة الخلافةُ الأموية، وأصبحت الأندلسُ موضعاً للنزاعات والصّراعات الداخلية والحروب بين هذه الدول، واستطاع (بنو عباد) أن يكوّنوا دولة قوية،

---

[١] - الزغلول، *تأثير الأدب العربي في أشعار الشاعر الفارسي مسعود سعد اللاهوري*، ص ٦١

[٢]- مدينة «باجّة» أو «فاقا» كما سماها الرومان تمتدّ جذورها إلى العهد اللوبي والعهد القرطاجي (٢٦٠ق.م) حيث لعبت دوراً طلائعياً في الحروب البونيقية وقد بلغت درجة كبيرة من المجد في عهدي ماسنيسا ويوغرطة، حيث اكتسبت صفة المدينة يدير شؤونها مجلس الأعيان. وتمَّ فتح باجة على يد التابعي معبد بن العباس ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو دفين مرج باجة (٦٥٥م) ثمَّ زهير بن قيس البلوي (٦٩٣م) للقضاء على المرتدين من البربر، وقد توطّد الفتح نهائياً على يد حسّان بن النعمان حيث استرجعت المدينة مكانتها كمركز إداري وعسكري واقتصادي وديني لكامل منطقة الشمال الغربي(لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

[٣]- تقع مدينة إشبيلية في الأندلس (إسبانيا حالياً) وفتح المسلمون هذه المدينة في شعبان ٩٤ هـــ / ٧١٣ م بقيادة موسى بن نصير.(لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر).

[٤] - الزركلي، *الأعلام*٧/٥٠.

[٥] - فروخ، *تاريخ الأدب العربي* ،ص٧١٣.

[٦]- السعودي والخلفات، *أسريات المعتمد بن عبّاد*،ص ١٩٩.

[٧] - أمين، *ظهر الإسلام*، ٢/١٧١.

مركزها (إشبيلية)، وحارب (بنو عباد) بعض دول الطوائف، وحققوا انتصارات ولم يتورع المعتمد في عقد تحالفات مع (ألفونسو السادس) حاكم قشتالة[١] الإسباني، وبعث وزيره (ابن عمار) ليتفاوض معه، وتمكن (ابن عمار) من عقْد معاهدة سريّة من بنودها السّرية أن يترك المعتمدُ (ألفونسو السادس) لاحتلال مدينة (طليطلة)[٢] مقابل أن يدفع المعتمد الجزية لـــ (ألفونسو)، وقد تحقق حلم (ألفونسو) بعد مدة قصيرة، فسيطرَ على (طليطلة) سنة ٤٧٨هـــ.ق، ولم يتوقف (ألفونسو) عند هذا الحدّ، بل احتلَّ مدناً وحصوناً أخرى، وأحسَّ المعتمد بخطورة الموقف، فطلب العون من (المرابطين)[٣] في المغرب بقيادة (يوسف بن تاشفين)، وحذرته الحاشية منه خوفاً من أطماع (المرابطين)، لكنه رفض وقال قولته المشهورة: (لأن أرعى الجمال عند ابن تاشفين خير من أن أرعى الخنازير عند ألفونسو)، ونصره (ابن تاشفين)، ووقعت معركة (الزلاقة) الشهيرة[٤]، ودحر الجيش الإسلامي جيوش الإسبان. ثم عاد (ابن تاشفين) إلى المغرب، وعاد المعتمد مرة أخرى إلى لهوه ومجونه فعاد (ابن تاشفين) ليقاتل حليفه بالأمس المعتمد بن عباد، فحاصر مدينة (إشبيلية)، ودافع المعتمد عنها دفاعاً مريراً، حتى سقطتْ عاصمة

---

[١] - مملكة قشتالة واحدة من ممالك العصور الوسطى في شبه الجزيرة الإيبيريه وقد اشتق اسمها من كلمة كاستل (=القلعة) بسبب كثرة القلاع فيها. (لمزيد من التوضيح، ارجع إلى كتاب انبعاث الإسلام في الأندلس، لعلي المنتصر الكتاني).

[٢] - طليطلة مدينة قديمة في أسبانيا تقع في وسط شبه جزيرة أيبريا، فكانت هذه المدينة إحدى حواضر الدنيا التي نقشت اسمها على خارطة التاريخ منذ كانت قاعدة للإمبراطورية الرومانية في شبه الجزيرة الأيبيرية، إلى أن تحولت إلى وحدة من أكبر حواضر العالم الإسلامي في العصر الوسيط. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، انظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

[٣] - نشأت دولة المرابطين في القرن الخامس الهجري خارج نطاق المغرب بشمالي أفريقيا، ولكن القبائل التي أنشأتها هي قبائل صنهاجة المغربية. (لمزيد من التوضيح، انظر كتاب «سبع وثائق جديدة عن دولة المرابطين وأيامهم في الأندلس لحسين مؤنس»)

[٤] - معركةُ الزلاقة وقعتْ في ٢٣ أكتوبر ١٠٨٦م بين جيوش دولة المرابطين متحدة مع جيش المعتمد بن عبّاد والتي انتصرتْ على قوات الملك القشتالي ألفونسو السادس. كان للمعركة تأثير كبير في تاريخ الأندلس الإسلامي، إذ إنها أوقفت زحف النصارى المطرد في أراضي ملوك الطوائف الإسلامية وقد أخرت سقوط الدولة الإسلامية في الأندلس لمدة تزيد عن قرنين ونصف. وقعت المعركة في سهل في الجزء الجنوبي لبلاد الأندلس يقال له الزلاقة. يقال أن السهل سمي بذلك نسبة لكثرة انزلاق المتحاربين على أرض المعركة بسبب كمية الدماء التي أريقت ذاك اليوم وملأت أرض المعركة (لمزيد من التوضيح، انظر كتاب معركة الزلاقة بقيادة يوسف بن تاشفين، لشوقي أبوخليل) .

الدولة، فقبض على المعتمد، وأُخِذ أسيراً وسجن في زنزانة (أغمات) بالمغرب، وقيِّد بالحديد ليذوق أعلى درجات الذل والهوان بعد حياة السّعادة والرفعة، إلى أن مات سنة ٤٨٨ هـ.ق".[١]

وفي السّجن، أنشد المعتمد أجملَ قصائده المسماة بـ (الأسريات)، التي عبرتْ عن تجربة حقيقية لحياة الذل التي عاشها هذا الملك في سجنه بعد حياة العزة والمجد، حيث توقف كثيراً في محطاته الشّعرية الأسريّة هذه مع أحواله قبل السّجن حين كان ملكاً حاكماً يصول ويجول،ويحقق الانتصارات العظيمة،ويقارنها بما آل إليه أمره الآن، و لم يمنعه هذا الحال من التعبير عن آلامه وأحزانه وتجربته بهذه القصائد التي تفيض رقة وعذوبة".[٢]

المقارنة بين الشاعرينِ في شعر السّجن

(السّجنيات) هي تلك القصائد التي كتبها أصحابها خلف قضبان السّجن. فـ"شعر السّجن عند مسعود سعد سلمان، هو ما اصطلح على تسميته بـ (الحبسيات)،[٣] التي تعتبر لباب شعره، وصفوة إنتاجه، وهي القصائد التي نظمها الشّاعر وهو سجين يقاسي مرارة القيد، وصعوبة البُعد عن الأهل والأحباب".[٤] وكذلك "في السّجن قال المعتمد بن عبّاد أجمل قصائده الشعرية المسماة بـ (الأسريّات)، التي عبرت عن تجربة حقيقية لحياة الذل التي عاشها هذا الملك في سجنه بعد حياة العزّ والمجد".[٥] فإنَّ الناظر في محنة مسعود سعد سلمان وأشعاره في السّجن لا يلبث أن تعود به الذاكرة إلى محنة المعتمد بن عبّاد وأسريّاته. وذلك لما بين الشاعرينِ من ظروف متقاربة،تتجلى بحياة العزّ والمجد من جهة، ولما نزل بساحة الشاعرينِ من ألم المحنة و عذاب السّجن من جهة أخرى. قد أثر السّجن في شعركلّ من هذينِ الشاعرينِ؛ فكانت حبسيات مسعود مرآة تعكس مرارة البُعد عن الأهل والأحباب، كما كان لأسريّات المعتمد وقع كبير على نفسه، وهي تعكس عواطف الشّاعر وأحزانه العميقة.

وبالنظر إلى المضامين المشتركة في شعر مسعود والمعتمد في السّجن، نجد تنوعاً فيها، ويمكن تفصيل هذه المضامين التي تعبر عن نبرات الحزن والكآبة في نفوسهما، على النحو الآتي:

---

١ -المراكشي،*المعجب في تلخيص أخبارالمغرب من لدن فتحها إلى آخرعصرالموحدين*،ص٢٠٦.

٢ - نفس المصدر، ص٢٠٠.

٣ - قدكان كتاب (مجمع النوادر) أو (المقالات الأربع في الكتابة والشعر والنجوم والطب) لأحمد بن عمر بن علي النظامي العروضي السمرقندي من أقدم المراجع المكتوبة التي أُستعملت فيها لغة الحبسية. (ظفري،١٣٧٥هـ.ش:١٩).

٤ - ظفري، *حبسيه در ادب فارسى از آغاز شعر فارسى تا پايان زنديه*، ص٢٠.

٥ - السعودي والخلفات، *أسريات المعتمد بن عبّاد*، ص٢٠٠.

السّجن ومرارةُ القيد

في غياهب السّجن عندما تصبح رؤية الشّمس أمنية أشْبَهَت بالخيال بالنسبة للشاعر المسجون، يهمس بها لسانه المقيَّد بكلمات مكبلة؛ فالشّاعر السّجين طالما يتغنى بالشعر، راسماً عبره نبرات حزنه العميقة، ويشكو من مرارة القيد الذي أدمى يديه وساقيه. فما أكثر الشّعراءَ الذين حُبسوا خلف القضبان الحديدية! "وما أكثر الأشعار التي قيلت في مرارة القيود الفولاذية! فبددت معاني هذه الأشعار بنور توهجها ظلامَ السّجون الدامسَ، وتنسمت قوافيها نسائمَ الحرية، وخرجت من غياهب السّجون ودياجيرها، لتصبح تاجاً مرصَّعا على هامة الخلود".[١]

يلتقي الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في الشّكوى من القيد، وفي الحديث عنه؛ فمرارة القيد في حياتهما في السّجن عامل من عوامل التقاء الشّاعرين اللذين بلغا الغاية في وصف آلامهما النفسية وشقائهما الروحي الذي لا مدى بعده لألم متألم. وجدير بالذكر أنَّ الشّكوى من القيد تحتل المركز الدلالي في وعي الشّاعرينِ، فهي مناط تركيزهما، وتقع في محور اهتمامهما ومعاناتهما الشّعورية، وهي المحرك الأساس لقلقهما.

وقد عانى مسعود سعد في سجنه من القيد وقسوته، وعمَّقَ إحساسه بالحزن والحسرة. فالقيد وما نتج عنه من آلام نفسية، قد ترك أثراً في نفس الشاعر، انعكس بالتالي على شعره،فنراه يشبه القيد ومرارته بالثعبان وسُمّه:

از زهــــرِ مار و تيزىِ آهن بُوَد هلاك   با مارِ حلقه گشته زآهن چگونه‌اى؟[٢]

تدورالأيام وتتعاقب الأعوام على الشاعر في قيود كالأفاعي في الطول وكُبول كالجبال في الثّقل،فلا تنقشع كآبة الشاعر ولا تهدأ نفسه،لأنَّه دائم التفكير في مرارةالقيد الذي أقْعَدَهُ:

ـ اژدهــــا بود خُــفتـــــــه بر پايــم   نتـــوانستـــم آن زمـــــــان، برخاســـت

ـ پاىِ مـــن زيرِ كـــــوهِ آهـــــن بُوَد   كـــوى برپاى، چـــون توان برخاست؟[٣]

---

[١] - البرزة، *الأسر والسّجن في شعر العرب*، ص١٢

[٢] - سعد سلمان، *الديوان*، ص ٢٢٩. كلٌّ مِنْ سمّ الحيّة وحِدّة الحديد موجبان للهلاك، فَمَا تصنعُ أنتَ وَحيّة مِنْ حَديدٍ وقد التوت على رجلك؟

[٣] - *نفس المصدر*، ص١٧٥.

الثعبانُ نائمٌ عَلَى قَدَمي، إذاً فلا أستطيعُ النّهوضَ.

قَدَمي تحتَ جَبَلٍ مِن الحديدِ، فَكيفَ يستطيعُ النهوضَ مَنْ كانت رجلاه تحت جَبَلٍ؟

على هذا النحو، نرى أنَّ الشّاعر مسعود سعد استطاع أن يبني جوّاً مُزْعِجاً لما يعانيه من خلال تشبيه قيده بالأفعى أو الثعبان، لأنَّه أزعج من القيد، ووجد نفسه يرزح تحت عبء كبلٍ لا يستطيع دفعاً لضجره وسأمه، وهذا متوقع من سجين مكتئب؛ فمن المعلوم أن المكتئب السجين لا يستطيع أن يقومَ،ولايميل إلى الإقدام على عمل،بل لايملك قدرة التفكير المثمر، فكآبته تدفعه إلى الإحجام عن القيام بعمل، لأنَّه في عذاب من ثِقْل قيده، فظلَّ في جمود لا يقدر على شيء، إلاَّ أنّه استنهض همته شيئاً ما و لم يجد لنفسه تلهية ولا تسلية إلاَّ في نظم الشّعر على نحو خاصّ، لذلك يقول الشّاعر أيضاً في تشبيه قيده بالأفعى أو التِّنِّين:

اژدهابين،حلقه گشته خُفته زيرِ دامنم! ز آن نجنبم،ترسم آگه گردد اژدرهای من![١]

هذا البيت في الحقيقة ما هو إلاَّ محاولة من الشّاعر لوضع نفسه في مصاف مصائب السّجن، فإنَّه محزونٌ، لأنَّه يرى القيد الذي أقْعَدَهُ يلازمه دائماً.

كذلك حينما ننتقل إلى شعر المعتمد بن عبّاد، نجد أنَّه كمسعود سعد، قد شكى من القيد الذي أقْلَقَهُ في غياهب السّجن، فكان القيد رفيق سوء يلازمهُ كلَّ يومٍ. من أجل ذلك كان للقيد نصيب بارز من شعره، وقد نظم فيه أشعاراً حزينةً، صوَّر فيها القيد وما عليه من قسوة من ناحية، وما عاناه الشّاعر من القيد من ناحية أخرى. "والقيد شيء تنفر منه النفوس البشرية؛ فلا أحد يرضى بالقيد ملازماً له، فكيف بملك اعتاد تربُّع الأسرَّة أن يجد نفسه فجأة تحت وطأة قيد مشؤوم!"[٢] لذلك كان المعتمد يتبرم من تلك المفارقة وقد شبّه مرارة القيد على ساقيه مشبهاً عضّه بعَضِّ الثعبان الأسود، إذ يقول:

تبدَّلــتُ مِــنْ عِــــزِّ ظــلِّ البنــودِ بذلّ الحــديــدِ، وَ ثِقْــلِ القُــيودِ
وَكانَ حَــديــدي ســناناً ذليـــقاً وَعضــباً رَقيــقاً صقــيلَ الحــديدِ
فَــقَــدْ صَـــارَ ذاك وَ ذا أدهــماً[٣] **يَعَــضُّ بساقــــيَّ عــضَّ الأُســُودِ**[٤]

إنَّ هذه الأبيات كما نلاحظ في مجملها تصوّر المشهد المأساوي الذي يهيّج المشاعر والأشجان، ويرسم صورة قاتمة لواقع مرير للشاعر السّجين خلال أيام سجنه. فالقيد هنا ثقيل، يسبّبُ الألم والذّل على حدّ سواء، وقد شبهه الشّاعر بالثعبان الأسود في التفافه حول يديه ورجليه، كما شبّه عضّه بعضّ

[١] - نفس المصدر، ص١٥٢.اُنظر إلى الثعبان كيفَ نامَ تحتَ ثوبي، فلا أتحرّك، خوفاً مِنْ يقظتِهِ.

[٢] - عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص١٥٨

[٣]- الأدهم هنا يشير إلى «الثعبان الأسود».

[٤] - ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص ٩٤

الأسود مِن أثر الجروح التي أصيب جسمه بها. و لم تكن هذه المرة هي الوحيدة التي يشبه فيها الشّاعر القيد وآثاره الموجعة بالثعبان وعَضّ الأسد؛ بل نجده يشبهه به على الدوام. ومن ذلك قوله في البيت التالي:

تَعَطَّفَ في ساقي تعطُّفَ أرْقَم يُساوِرُها عضاً بأنياب ضَيغمٍ [1]

في هذا البيت، يشبه المعتمد قيده بالثعبان في التفافه حول ساقيه، كما يشبه الألم الحاصل من مسّه وحكه بالألم الحاصل من أنياب الأسود.

ويقول الشاعر أيضاً في تشبيه قيده بالثعبان:

قَدْ كانَ كالثعبانِ رمحُك في الوغى فَغَدا عليكَ القيدُ كالثعبانِ

مُتمدداً بحذاكَ كُلَّ تمددٍ مُتعطِّفاً لا رحمة للعاني [2]

فالشّاعر هنا يبكي حظه السيّئ، ويخاطب نفسه ويقارن بين ماضيه الحافل بالشّجاعة والبطولة في ساحات القتال، وحاضره الأسود القاتم في غياهب السّجن الذي صار القيد له كثعبان يلتف على يديه ورجليه.

خلاصةُ القول: يصوّر الشاعران السّجينان المتألّمان مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد الأغلالَ صورة مُرَوِّعة ومخيفة، وذلك لما تركت أثقال الأغلال التي صرعتهما وطوّقتهما كرهاً من جهة، وآثار الجراح على جسديهما من جهة أخرى. والشاعر مسعود يشبّه الغلّ بالتِّنِّين في أشعاره أحياناً، كما ويشبّه المعتمد الآثار الباقية من جراح الأغلال بأنياب الأسد الحادّة في شعره؛ ولكنّ، حلقة وصل الشاعرينِ في هذا المجال هي تصوير أغلال السجن بالثّعبان في كثير من الأحيان. وهكذا نحن نجد أنفسنا بين شاعرينِ متشابهينِ مجتمعينِ على غرض واحد، وهو تشبيه القيد ومرارته التي عانَيَاها في الأيام التي قضَيَاها في السجن، بالثعبان وعضّه.

الشّكوى من الدَّهر

دفعَ الدَّهرُ الشّعراءَ إلى التفكير والتأمل فيه متأملينَ مصائبه، فاتجه تفكيرهم في الحياة ومصير النَّاس ونزول البلاء، وضعف الإنسان إزاء مصائب الأيام، فشكل الدَّهرُ بذلك ركناً من أهمّ أركان التأمل في الشّعر، واستطاع الشّعراء بشعورهم المرهف أن يتذوقوا حلاوة الدَّهر ومرارته، فجاءت وقفاتهم

[1] - *نفس المصدر*، ص١١١. الأرقم: الحيةُ التي فيها بياض وسواد كأنه رقم أي نقش.

[2] - *نفس المصدر*، ص١١٥.

الوجدانية معالم طريق لمعرفة مواقفهم من الدَّهر ومصائب الأيام، بحيث كانت طاقاتهم الفكرية والذهنية تصبّ في لوحاتهم الشّعرية لِتكشف لنا عن تأملات فكرية مختلفة. في هذا المنطلق، يؤمن بعضُ الشّعراء بأنَّ الدَّهر هو سبب الهلاك؛ كما أنّه سبب الاضطراب الفكري والقلق الروحي. والدَّهرُ غالبٌ على الأمور كلّها، ويضيفون إليه كلّ حادثة، فيحيلون عليه باللوم والعتاب؛ كأنَّه مسؤول عن أعمالهم.[١]

فالشّكوى من الدَّهر وأهله مما عالجه الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في أشعارهما أيام السّجن ناسبينِ مصائبهما إلى الدّهر ومتهمينِ إيّاه بالظلم والغدر. فالتشاؤم النفسي للدهر عند مسعود سعد يجعله مشغولاً بنفسه يعكف على آلامه في أيام سجنه، وهذا اللون من شعر المعاناة والألم الذي يهتم الشّاعر فيه ببيان آلامه النفسية، ينبع من الشّعور بغدر الدَّهر منه موقفاً سلبياً؛ فيبدأ الشّاعر بالشّكوى من الدَّهر ويتبرم به، وعندما نتعمق في بحار شعره، نجد النبرة الصارخة في رؤيته للدَّهر:

ـ همـــی هـــر زمان، اژدهـــــای سپهر   ز دُورم، بـــه دم درکشد چون نهنگ
ـ چه کرده ام ای چـــرخ کز بهر من   کشـــی اسب کیـــن را همـــی تنگ تنگ؟
ـ نه همخانهٔ آهــــــوان بـــوده ام   که همـــخـــوابـــهام کردهای با پلنگ![٢]

يلاحظ أنَّ الشّاعر السّجين يشبه الدَّهر بالثعبان والحوت ويتساءل بنار أحاسيسه عن الدَّهر الذي جَعَلَهُ في موقف مُرْهِقٍ دونَ أن يرتكب ذنباً! فالدَّهرُ رأسُ كلّ تشاؤم في شعر مسعود سعد، وهو يعتبره مصدر كلّ شرّ و خطب، ومِن هذا يظهر أنَّ الشّاعر لا يريد الإشارة إلى أسباب حزنه و جفاء دهره و أهليه فحسب، بل يتخذ من الدَّهر محوراً يدورُ كلّ تشاؤمه حوله، فالشّاعر الذي قضى سنواتٍ كثيرةً من عمره خلف قضبان السّجن لا يرى في الدّهر شيئاً من الخير؛فهو ساخطٌ على الدَّهر متبرمٌ به ويشكو الزّمنَ باكياً حزيناً:

ـ ای چرخ! ز هر گزند، رنجِ تو کشم   با جـــان و دلِ نژند، رنجِ تو کشم
ـ در تنگيِ حبس و بند، رنج تو کشم   يکبار بگو که چند رنج تو کشم؟![١]

---

[١] - هذا اللون الشّعري المطوي على ذمّ الدَّهر سمي«شكوى الدَّهر»أو«الدَّهريات»، حيث أصبحت فناً مستقلاً في العصر العباسي الثالث وانصرف كثيرٌ من الشّعراء إلى نظمها والإكثار منها.

[٢] - سعد سلمان، *ديوان*،ص٣٠٥. كلُّ لحظةٍ وثعبان الدّهرِ كالحوت يبلعُني مِنْ بَعيدٍ.

يا دهرُ ماذا رأيتَ منّي؟ ولماذا كلُّ هذا الحقد المتـــزايد عليّ لحظةً بعدَ لحظةٍ؟

أنا ما كنْتُ أبيتُ معَ الغزلان حتّى جَعَلْتَني أبيت في فراشِ النّمر.(أي ما كنْتُ مَرِحاً أقضي أيامي النساء الجميلات فتحسدَني وتعاقبَني وتجعلَني أعاني المصائب اليومَ

من الملاحظ في هذينِ البيتينِ أنَّ الشّاعر، تعبَ من مصارعة مشاكل الحياة ومقارعة الخطوب وقد دبَّ الوهن في جسمه وروحه في غياهب السجن حيث لا أحد يسمع شكواه، فهو يخاطب الدَّهر سائلاً عنه، كاشفاً خداعه، متشائماً بفعله، و بهذا الطريق يهدّأُ خاطره الحزين ويجبرُ قلبه المكسور.

وها هو في موضع آخر يذمّ الدَّهر السَّاحر ومصائبه الكثيرة التي أدمتْ فاهُ، فهو يعاني الدَّهر و سحره الذي أتعبه ويقول:

ـ چون بارِ فلـــك بست به افســـون،ما را   وز خانه‌ى خـــود،كشيــــــد بيرون ما را

ـازبس كه بـــلا نمــــود گـــردون،ما را   چون شير دهانيست پُـــر ازخون ما را[٢]

يُلاحظ أنَّ الشّاعر يعبّر عن سَخَطِهِ مِنْ ويلات الدَّهر، فقد بلغ الحزن ذروته عندما يشبه الشاعرُ فاه بفم أسدٍ لُطِخَ بالدَّم.

وكذلك، إذا انتقلنا إلى المعتمد بن عبّاد، وجدناه كمسعود سعد سلمان، "قد شكى في شعره من الدَّهر؛ فصوَّره َ بأنَّه غادرٌ ومخادع لا يحفظ للكرام جميلاً، شيمته الغدرُ بالأوفياء"[٣] لذا فهو مصدر متاعب للصالحين، يتمادى في إساءة المُعاملة إليهم، فيقول:

أبى الدَّهــرُ أنْ يقـــى الحــياء وَيندما وَأنْ يمـــــحوَ الذنـــبَ الّـــذي كانَ قـــدّما

وَأنْ يتلـــقَّى وجــــــهَ عتبــي وجهُهُ   بِـــعــــذرٍ يُــغَـــشّي صفحتيـــه التَّـــذمُّـــما[٤]

يصوّر المعتمدُ في هذينِ البيتينِ موقفه تجاه الدَّهر منطلقاً من تجربة فردية تتمثل بمعاناته من تقلبات الحياة ومحن السّجن، فيرى أنَّه لا أمان مع هذا الدَّهر التي تتغير فيه الأحوال دائماً. قد سئم الشّاعر من حياته في السّجن وسيطرت عليه مسحة من اليأس والحزن لتكالب الخطوب عليه، فـــ"يمضي في وصف معاناته شاكياً من الدَّهر، باكياً من خطوبه، متهماً إيَّاه أنَّه غير صالح للصالحين"[٥]، وغادرٌ بمن شيمته الوفاء ، فيقول:

---

[١] - *نفس المصدر*، ص٢١٩. يا دهرُ! أنتَ تعذّبني بِلَدْغِك، وأنا أُعاني العذابَ مَنْك بِقلبٍ كئيبٍ تَعِبٍ.(=كلّ آلامي يأتي من ناحيتك)

أنا أُعاني عذابك في ضيق السّجن والقيد، فقُلْ لي بكلّ صراحة، حتى متى أتحمّل منك العذابَ؟

[٢] -نفس المصدر،ص٣٢٤.كم مِنْ مُصيبةٍأنزلهاالدّهرُعلينابمكر!وأخرجني من داري وجعلني حيران وجعلني من كثرة مصائبه كالأسد،في امتلاء فمه بالدم!

[٣] - عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص١٥٧.

[٤] - ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص٩٠.

[٥] - عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص١٧٤ .

مَضـــى زمـــنٌ وَالملكُ مُستأنِسٌ بِهِ وَأصبـــحَ عَنْـــهُ اليـــوم وهـــو نَـــفُورُ
برأي مِن الدَّهـــرِ المضـــلل فاســـدٍ مَتـــــى صلحـــتْ للصالحـــين دهـــورُ
أذلَّ بنـــــي مَـــاءِ السَّـــماء زمانُهم وَذلُّ بنـــــي مـــاءِ السَّـــماء كَبـــيرُ[1]
فَـــما مـــاؤهـــا إلاَّ بُـــكاءٌ عَليـــهم يفيـــــضُ عَلَـــى الأكبادِ مِنْـــهُ بحـــورُ[2]

فقد وجد الشّاعر نفسه في فضاء مفعم بالياس و القنوط، حيث خيّمت عليه ظلالُ الحزن و الألم وضاق قلبه من ويلات الدَّهر. فالشّاعر عندما يرى تبدل الصفاء بالتعكر و تبدل السّرور بالحزن و الألم، يتوجع كثيراً و ينسب ذلك كلّه إلى الدَّهر، لذلك في موقف آخر، يرى المعتمد الدَّهر مُصراً على إيقاع الأذى به، ويعمل جاهداً على دوام محنته والقضاء على كلّ أمل يراوده بالفرج القريب، إذ يقول:

تُؤمِّـــــلُ للنفـــسِ الشّجيـــةِ فَرْجـــــةً وَتأبـــى الخُطـــــوبُ السّـــودُ إلاَّ تماديا
لياليكَ مِنْ زاهيـــكِ أصفـــى صحبتها كَذا صحبـــتْ قَبْـــلَ الملـــوكُ اللـــياليا
نعيـــمٌ وَبـــــؤسٌ ذا لِـــذلـــك ناســـخٌ وَبعـــدهما نســـخُ المنـــايا الأمـــانيا[3]

حيث يبدو المعتمد هنا يائساً من الدَّهر وخطوبه المرهقة، لأنَّ الدَّهر يجعله في المَزْجَر ويصرّ على إيقاع الأذى به في كلّ لحظة من أيام سجنه المريرة. فيصوّر الشّاعر في هذه الأبيات موقفه السلبي تجاه الدَّهر ويتخذ من مصائب الدَّهر محوراً يدورُ كلّ تشاؤمه حوله.

خلاصةُ القول: الذي يقلّل من كآبة وألم مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في هذه الظروف العصيبة والمرّة خلف القضبان، هو تشفّي الصّدر وارتياح النفس وانهمار العبرة التي كادت تخنقهما. والشاعران يعتبران الدّهر مصدر الآلام والمصائب فيلومانه وهما في زاوية السّجن دون حيلة.

الحنين إلى فقد الولد

[1] - من المعروف أن الأسرة العبادية، التي أنشأت مملكة في إشبيلية وما حولها، وكان المعتمد بن عباد آخر ملوكها؛ "تنتمي إلى النعمان بن المنذر اللخمي آخر ملوك الحيرة، الملقب بماء السماء، وكثيرًا ما كان يمدحه الشعراء بماء السماء، مستخدمين الاسم والمعنى. (عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص٣٤)

[2] - *نفس المصدر*، ص٩٩

[3] - *نفس المصدر*، ص١١٧

المرثية من الأبْواب الدَّارجة في القصائد التي نظمها أصحابها خلفَ قضبان السّجن؛ ذلك أنَّ نفس الشّاعر السّجين مجبولةٌ على ما يُثير عواطفَها ومشاعرَها، و"الرّثاء يُخاطِب العواطف والمشاعر، ويهدف إلى تعْداد مناقب المرثي الرَّاحل، وإظْهار التفجُّع والتلهُّف عليه واستعظام المصيبة فيه".[١]

من هذا المنطلق، فرحيلُ الأبناء، وهم في ريعان الشَّباب، كثيرًا ما يترك آلامًا وأحزاناً عميقة في قلوب الشّعراء.هذاما نجده في الأشعارالتي نظمها الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في الأيام التي قضياها في غياهب السّجن بعيدينِ عن الأهل والدّيار.

من يتنقل بين أبيات مسعود سعد في ديوانه، يشمّ رائحةَ الحزن من موت ابنه «صالح» الذي لم ينظره القدر وتوفي في عنفوان شبابه، فيصوِّر الشَّاعر حالَه بعد فقْدِ ولَده، الَّذي تغيَّر وذهب معه السُّروركلُّه، وصار متلحِّفًا بالاغتمام، لا ينفكُّ عن بُكاء ولده حتَّى الموت، فيقول:

ـصالح! اگر دل به جاى جامـــه بـــدَرَم   شايد كه همى خون شود از غم، جگرم

ـ در ديده، من از مرگِ تو، خونها دارم   بر مرگِ تو، تا مرگ، خونهابـــخورم[٢]

ثمَّ إنَّ مسعود سعد قد باح لنا بصوتٍ مُفْجِعٍ يغمره إحساس الأب المكلوم الذي فقدَ فلذة كبده، فلم يستطع الصبر بعد فقده أنْ يخففَ مِنْ لوعته، فالشّاعر يشكو من ريب المنون وسوء الحظ، و يستغرب موتَ ابنه:

صالح! تر و خشك شد ز تو ديده و لب   چه بَد روزم، چه شُـــور بختم يا رب!

با درد، هزار بار كـــوشم همـــه شـــب   تو مُـــردي ومن بزيستم، اينت عجب![٣]

ثمَّ يصِف مسعود سعد حالَه في السّجن وقد فارقه ابنه «صالح»، وكيف أنَّ ابتهاجه قد انتهى بموت فلذة كبده، و لم يعُد لِلحياة مذاقٌ في قلبه،وأنَّه ينتظِر الموْتَ الَّذي سيقرِّبُه من ابنه المحبوب:

ـصالـــح! پس از اين، طـــرب نبايد بىتو   شايد كه زدل، طـــرب نـــزايد   بىتو

ـ جان در تـــنِ مـــن، بيـــش نپايد بىتو   خود جان پس از اين، كار نيايد بىتو[٤]

---

[١] - الهاشمي، جواهر *الأدب في أدبيَّات وإنشاء لغة العرب*، ص٣٦

[٢] - سعد سلمان، *ديوان*، ص٧٠٩. يا صالح! لو مَزّقتُ في رحيلك قَلْبي بَدَلاً مِنْ ردائي، يمكن أنْ يَتَلَطّخَ كبدي بَالدَّمِ مِن ألمِ فراقك. مِلء عيني الدّمُ لِموتِك، وَقلبي جريحٌ مِنْ موتِكَ إلى الأبدِ.

[٣] - *نفس المصدر*، ص٧٠٩. يا صالح! عيني ابتلّتْ بالدّموعِ لأجلك، وشَفَتي قديَبستْ. يا إلهي أنا مسكينٌ بائسٌ سيئ الحظّ جدًّا! أسْهرُ مؤلماً دائماً، أنتَ رَحلتَ وَأنا بَقيتُ أعيشُ، و هذا مِن العجب!

[٤] - سعد سلمان، *ديوان*، ص٧٠٩. يا صالح! لا ينبغي الفرحُ بعدك، ولعلّ فؤادي لا تمزّه بُشرى وَلا بهجةٌ. ـ وأنا سألتحق بِك أيضاً ولا أرى نفسي أعيش طويلاً، فما الفائدةُ لحياتي بعدك؟

يُلاحظ، كيف يصوِّر مسعودُ حالَه الملولَ بعد فقْدِ ولَده، الَّذي تغيَّر وذهبَ مع موته الفرحةُ والسُّرورُ، فاستطاع الشّاعر بشكل واضح أن ينجحَ في تصوير حالته النفسية التي غلبتْ عليه بعد وفاة ابنه. والشّاعر يطلق صرخته الدَّاخلية، يتنفس من خلالها عن أوجاع نفسه التي كانت تتقطع حزناً وألماً على ما حلَّ بإبنه.

ثمّ تصوَّر الشّاعر مصابَه الكبير من غياب ابنه، وحزنَه عليْه حزنًا جعلَ الدَّمعَ ينهمِر من عينيْها دون توقُّف، حتّى كأنَّه يذرف الدَّم بدل الدّمع، فتتعالى آهاتُ الشّاعر، وتتصاعد حدةُ الألم لِدَرَجَة أنَّه يريدُ أنْ يمزّقَ قميصَهُ:

در حبسِ «مرنــج» با چنيـــن آهن‌ها   صالح! بی‌تو چگـــونه باشـــم تنها!؟

گه خون گِريَم به مرگِ تو، دامن‌ها   گه پاره كنـــم زدرد، پيراهـــن‌ها[1]

يُلاحظ أنَّ الشّاعر قد استطاع بشكل واضح أن يعطي تصويراً دقيقاً لأحزانه المريرة التي غلبتْ على حاله بعد وفاة ابنه صالح في سجن «مرنج»، فذات الشّاعر هنا ذات متألِمة يتجدد الحزن والبكاء ضمن سياقٍ شعوري بلغ حدّ المأساة. وعلى هذا الأساس، يمكن الاستنتاج أنّه الذي يضاعف عذاب مسعود في السّجن هو الابتعاد عن أحضان الأسرة والأولاد. ويشتدّ هذا العذاب في زاوية السّجن، عندما يأتي الناعي بخبر وفات الولد إلى أسماع الأب السّجين.

وأمّا رثاء الأبناء، فمن وراء القضبان، و"من داخل ظلام السّجن، ومن ألم المحنة والقيد تتراءى للمعتمد أبعادمحنته"[2]، لذلك، يتذكرُ المعتمد ابنيه المقتولينِ ويقول في رثائهما باكياً:

يقولونَ صَبْــراً لا سَبيـــلَ إلى الصّبرِ   سأبكي وَأبكي ما تطاول مِنْ عمـــري

هَـــوى الْكوكبانِ:الْفتـــحُ ثمَّ شقيقـــه   يزيدُ، فَهَـــلْ عِنْدَ الْكواكبِ مِنْ خُبْرِ[3]

يُلاحظ هنا، كيف تفيض عيون الشّاعر بالدموع والبكاء المرّ، فيتعالى صوتُ الشّاعر الباكي المتألم الذي تسري المعاناة في أعماقه حتّى غدت جروحاً نازفةً تستعر في داخله، فاستعصى الصبر. وتبرز من خلال النصّ نفسٌ حزينةٌ تنوح ويتعالى صوتها بالبكاء وترفض الصبر والسّلوان؛ ولا ترى السّبيل إليه، فكلّ سبله تفضي إلى طريق مسدود، فكأنَّ نصحه بالصبر والتأسي أصبحَ حجةً واهيةً

[1] - *نفس المصدر*، ص٧٠٩. يا صالح! في حبسِ ((مرنج)) مَعَ هذهِ القيود، كيف أبقى دونك؟ مرّةً أبكيك دماً بملء كياني، وَمرّةً أُمزّق قْمِيصي ألماً وهمّاً.

[2] - عبدالله، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، ص١٦٩.

[3] - ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص١١٠

تتلاشى أمام هول ما يعانيه، لذلك لا يستطيع الشّاعرُ الاصطبار بعد فقد ابنيه، فيرى أنَّ عليه البكاء مدى الدَّهر:

يُنحـــْنَ عَلَـــى نجمينِ أُثْكِلْـــتُ ذا وذا وَأصبرُ، ما للقلبِ في الصَّبرِ من عذرِ!
مَدى الدَّهرِ فليبـــكِ الغـــمامُ مصابَه بِصنويهِ يعذرُ في الْبكاء مَدى الدَّهرِ [١]

فالصورة المأتمية الحزينة لِنجوم السّماء في هذينِ البيتين هي انعكاس لِصورة النائحات حول المعتمد لتعزية أبنائه، فلا سبيل مع كلّ هذا إلى الصبر، لذلك ينادي الشاعر المصاب بأعلى صوته: «ما للقلب في الصبر من عذرِ**!**»؛ فليس للصبر سبيل إلى هذا القلب المكلوم وليس له فيه عذر، بل هو أبعد ما يكون عن هذا القلب الموجع؛ فسيبقى البكاء ما بقي من عمره.

قُتِلَ فلذتا كبد المعتمد ـ المأمون والراضي ـ أوّلَ المحنة في «قرطبة»[٢] و «رندة»[٣] على يد المرابطين وقد رثى الشّاعرُ ابنَيه عندما رأى حمامة لها فرخان، تنوح على مقربة منه، فَتَذَكَّرَ الشاعرُ ابنيه، وقال:

بكتْ أن رأت إلفـــين ضمّهما وكرٌ مساءً وَقَدْ أخنى عَلَـــى إلفـــها الدَّهرُ
بكتْ لم ترق دمعاً وأسبلتْ عبرة يقصر عنها القطرُ مهما همـــى القطـــر
وَناحتْ وباحتْ وَاستراحتْ بِسرِّها وَمـــا نطق الدَّهـــــر يبـــوحُ به ســـرّ
فَما لي لا أبكـــى! أمْ القـــلبُ صخرةٌ! وَكَمْ صخرة في الأرضِ يجري بها نَهرُ!
وَنجمانِ، زينَ للزمان،احتواهـــما بقرطـــبة النكداء أو رنـــدة القـــــبر [٤]

يُلاحظ أنَّ المعتمد يرسم لوحةً نفسيةً كئيبة في صور تجمع بين الإنسان والطَّائر اللذين يشكلان جوّ الألم والمعاناة، وجوّ الفقد؛ فهو يذهلنا بهذا التوافق البديع بين طبيعة الانفعال الحزين و السّياق التعبيري الجيد.

ثمَّ يبكي الشّاعر على ابنيه المأمون والراضي بعاطفة صادقة ناتجة عن حزن عميق ألمَّ به، ففقد المعتمد ولديه وبدأ يئنّ عليهما،كما فقد الشّاعر مسعود ولده صالح، لذلك أتى كلا الشّاعرين بهذه التجربة

---

[١]- نفس المصدر، ص١٠٥. بصنويه: الصنو معناه النظير والمثيل.

[٢]- قرطبة مدينة أندلسية تقع في الغرب الأسباني، وهذه المدينة تأسست في العصر الروماني عام ١٥٢ ق.م، و اشتهرت أيام الحكم الإسلامي لإسبانيا حيث كانت عاصمة الدولة الأموية هناك. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر).

[٣]- رندة مدينة إسبانية تقع في مقاطعة مالقة التي تنتمي إلى منطقة الأندلس. عرفت رندة ازدهاراً كبيراً إبان فترة الحكم الإسلامي للأندلس. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر).

[٤] - نفس المصدر، ص٦٨.

المُرّة، فزادت أشعارهما حرقة بهذا النّعي. فيخاطب الشّاعر المعتمدُ الغيمَ ليخفّفَ من ألمه المرير في هذه الظروف المرّة خلف القضبان، ويقول:

يا غيـــمُ! عينـــي أقـــوى مِنْكَ هَتانا أبكـــي لحـــزني، و ما حُمِّلْتُ أحزانا
فنارُ برقِـــــكَ تــخبـــــو إثرَ وقــدتِها وَنارُ قلــبـــي تبــقـــى الدَّهر بركانا
نارٌ وماءٌ، صَـــميمُ القــلــبِ أصلُهما مَتَى حَــوى الْقَــلبُ نيراناً وَطوفانا؟
ضدَّانِ، ألَّـــفَ صـــرفُ الــدَّهرِ بينهما لَقَدْ تلــوَّن فـــيَّ الــدَّهــرُ ألــوانا[1]

يبدأ الشّاعرُ كلامَهُ هنا بِخطابِ الغيم، ويرى أنَّه يفوقها مِنْ جانبين: فعينه أغزر من الغيوم قطراً، وقلبه بما يتلظى به من نار، يزري بالبرق. ويعمد الشّاعر إلى المقارنة بينه وبين الغيوم؛ فوميض البرق سرعان ما يخبو، بينما تبقى نار قلبه أبد الدَّهر، ثمَّ يستغرب الشّاعر كيف يجتمع الضدان في قلبه. تتلظى النيران داخله، ويفيض الدّمع الغزير من عينيه، ويرى أنَّ هذه مفارقة غريبة؛ فالدَّهر قد واجهه بكلِّ لون من المصائب.

تمني الموت

"الموتُ نهايةُ كلّ حي مهما طال به البقاءُ، ولعلَّه الحقيقة الوحيدة التي اتفق عليها النَّاس جميعاً رغم اختلاف عقائدهم ومذاهبهم، لذلك نجد النَّاس جميعاً يفكرون بالموت بِشكل ما، وإن اختلفت نظراتهم إليه، واختلفت حيواتهم بناء على ذلك، لأنَّه غريزة كامنة في أعماق النفس الإنسانية، كغريزة الحياة سواء بسواء، فكلّ واحد منا في فطرته الغريزتان، وإن كانت غريزة الحياة واضحة ظاهرة الأثر في حركاتنا وسكناتنا، بينما غريزة الموت، لا تظهر واضحة جليّة إلاَّ لمن أمعنَ النظر، و لم تخدعه ظواهر الأمور".[2] (شتا ينكرون، بلا تاريخ:٦٧)

من هذا المنطلق، قد يكون السّجن أقسى على النفس من واقعة الموت؛ لأنَّ الإنسان في ظلّ تجربة الموت، يظل يشعر أنَّه يفقد أهمّ عناصر الحياة وهي الحرية. والإنسان السّجين يقع تحت وطأة المشاعر القاتلة بسبب سيطرة أفكار الموت على نفسه، فيكون السّجن بمثابة مقبرة للإنسان لأنَّه يعتبر وجوده في السّجن عدماً، ومن هنا عبر الشّاعرانِ مسعود سعد والمعتمد بن عبّاد عن تجربة السّجن التي ولدت في نفوسهما شعوراً قوياً بالموت.

---

[1] - نفس المصدر، ص٧٠-٦٩.

[2]- شتا ينكرون، *لا تقتل نفسك*، ص٦٧.

وإذا قابلنا بين فلسفة مسعود سعد في تمنيه الموت، وفلسفة المعتمد بن عبّاد، لَوجدنا تشابهاً، فكانت رؤية الشّاعرينِ للموت مليئة بالأفكار التي تعاني من فراق الأحباب؛ فصوّر الشّاعران في أشعارهما شقاءهما في السّجن، وما دار في أعماقهما من مشاعر صادقة، وما جرّه فراق الأسرة عليهما من الآلام التي لم يعد يري للتخلص منها.

فأخبار الأسرة لم تكن تصل إلى مسعود سعد في الحبس، فكان الشّاعر يعاني من هذا الأمر معاناةً مؤلمةً، ويقول:

ـ تيــر وتيــغ اســت بر دل وجگرم درد و تيـــمـــارِ دخـــتـــر و پـــســـرم
ـ جگـــرم پـــاره اســـت و دل خستـــه از غـــم و دردِ آن دل و جـــگـــرم
ـ نه خبــر مـــى‌رســد مــرا ز يشان نه بديشان همى رســـد خــبـــرم[1]

يُلاحظ الشّاعر كيف صوّر أنَّ سوء حالته بسبب فراق أهله في السّجن، فعواطف الشّاعر في هذه الأبيات متأججة كالبركان الثائر تتبعه مشاعرُ الحزن و الأسى على آلام أهل بيته، لذلك جعل الشّاعرُ الموتَ أفضل من الحياة وحاول أن يدللَ على صحة نظرته عندما أجرى مقارنة بين الموت بوصفه راحة الجسم من عناء الدنيا ومشاقها، وبين الحياة مستقر تلك المتاعب:

جانم ز رنج ومحنتشان در شكنجه است يارب زرنج ومحنت بازم رهان به جان[2]

كذلك إذا نظرنا إلى شعر المعتمد بن عبّاد، نجد أنَّ الشّاعر كان يعاني التمزق في أعماقه، فراح يكتب عن أسرته، فإذا اشتدّت عليه آلام الفراق من جانب، و معاناة السّجن من جانب آخر، وجد في الموت الخلاص الذي يريحه من كلّ ما يعانيه، لذلك عندما دعا له أحد أصدقائه بطول البقاء، قال في جوابه:

دعا لِـــي بالبـــقاء وَكيـــفَ يهـــوى أسيـــــرٌ أنْ يـــطـــولَ بـــه البـــقاءُ[3]

---

[1] - سعد سلمان،ديوان، ص١١٥. مرضُ بنتي وَولدي وآلامهما سَهْم وَشوكة في قلبي وكَبَدي.
كبدي مُمَزَّقٌ وَفؤادي تَعِبٌ مِنْ همومِ وَآلامِ ابنتي وَابني اللَّذينِ هما كفؤادي وَكبدي.
قد انقطعتْ أخبارُهما عنّي، ولا تصلهما أخباري.

[2] - نفس المصدر، ص١١٦. عذابهما يعذّب روحي. إلهي خلِّصني مِنْ هذا العناء والنَّصَب بقَتلي

[3]- كان الوزير أبو العلاء بمراكش، قد استدعاه أمير المسلمين لعلاجه؛ فكتب إليه المعتمد راغبًا في علاجِ السيدة ومطالعة أحوالها بنفسه، فكتب إليه الوزير مؤديًا حقه، ومجيبًا له عن رسالته، ومسعفًا له في طلبته، واتفق أن دعا للمعتمد

أليـــــسَ المـــوتُ أروحَ مِن حـــياةٍ يطولُ عَلَى الشّـــقيِّ بها الشـــــقاءُ
فَـــمَنْ يكُ من هـــواهُ لقاءُ حـــبٍّ فإنَّ هـــوايَ مِن حـــتـــفي اللـــقاءُ[١]

يُلاحظ، أنَّ الموت ـ الذي يكرهه النَّاس ـ صار عند الشّاعر السّجين أمنية، فعندما ساء ظنّ الشّاعر بالحياة والظروف المريرة التي يعيش فيها أهله وخاصّة بناته، اعتبر الموت أفضل من الحياة ويقول في سبب تمنيته الموتَ:

أأرغـــبُ أن أعـــيـــشَ أرى بناتـــي عـــواريَ، قَدْ أضـــرَّ بـــها الحـــفاءُ؟
خَـــــوادمَ بنـــتِ مَـــنْ كانَ أعلَـــى مـــراتبِه ـ إذا أبـــدو ـ الـــــنّداءُ[٢]
وَطـــردُ النَّـــاسِ بيـــنَ يـــدي ممري وَكفُّـــهُـــمُ إذا غَـــــصَّ الفِـــــناءُ
وَركـــــضٌ عَـــنْ يمـــينٍ و شـــمالٍ لِنـــظمِ الجيـــشِ إن رُفِـــــعَ اللواءُ
يُـــعَـــنّـــــيـــــه أمـــــــامٌ أو وراءٌ إذا اختـــلَّ الأمــــــامُ أو الـــوراءُ[٣]

واللافت للنظر أنَّ الشّاعر لا يكره الموت، بل على العكس يتمنى قربه ؛ وذلك لأنَّه رأى أنَّ الموت يخلصه من الخطوب والكروب التي كانت تصيبه في الحياة، فكان لأسر المعتمد وقع كبير على نفسه، وقد تألَّم الشّاعر فيه ألماً كبيراً من فراق أهله، جعله يزهد في الحياة ويرغب في الموت.

خلاصةُ القول: إنّ ابتعاد الأسرة والأولاد وتّذوّق أنواع المرارة والصعوبات في فضاء السّجن الخانق، زاد الشاعرينِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد كئابة واشمئزازاً من الحياة وزخارفها، فكانا يتمنيّان الموت في كلّ لحظة.

التجلّد على البلاء و التبرُّأ من الدُّنيا

الإنسان معرض لمواجهة الشّدائد والمحن، وعندما تترل المصائب والمحن والكربات بالإنسان فإنَّ الدّنيا تظلم أمام عينيه، وتضيق عليه الأرض بما رحبت. والنّاس يختلفون في استقبال الشّدائد فَمِنهم من

بطول البقاء. المراكشي، *المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين* ، ص ٢١٨.

[١] - ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص٩٠.

[٢] - روى المراكشي أنّ أكرم بنات المعتمد أُلجِئَتْ أن تستدعي غزلاً من النَّاسِ تسدُّ بأجرته بعض حالها، فوافق أن أُدخل عليها مرَّة غزلٌ لبنتِ عريف الشرطة عند المعتمد الذي كان يزع الناس بين يديه يوم بروزه، ولم يكن المعتمد يراه إلا ذلك اليوم. المراكشي، *المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين* ، ص ٢١.

[٣] - نفس المصدر، ص٩١.

يتبرم ويتضجر، ومنهم من يصبر و يتجلد. فالصبر ستر من الكروب، وعون في الخطوب في كلّ الأحوال.

من هذا المنطلق، عندما يجد المعتمد نفسه في سجن مظلم؛ فيذهب به التفكير بعيدًا؛ ليكوِّن من خلاله فلسفة يتلهى بها في سجنه من ناحية، ويعتبر بها من شاء العبرة من ناحية أخرى. ومما زاد من عمق هذا التفكير، وبالتالي من عمق الفلسفة؛ ما أُثِر عن المعتمد من صبرٍ على المصيبة، فلم يكن المعتمد، في سجنه، مستسلمًا ولا خائفًا في كثير من الأحيان، بل كان ثابت العزم ورابط الجأْش. ومن مظاهر هذه الفلسفة، كيفية مواجهة المحنة؛ إذ يرى المعتمد أن السّبيل إلى مواجهة ذلك، يكمن في الصبر والجلد دون يأس:

وَاصبــرْ فإنــكَ مِنْ قومٍ أولي جلدٍ إذا أصابتــْهم مَكْــروهةٌ صَــبــروا[1]

كذلك عندما ننتقل إلى شعر مسعود سعد نجده كالمعتمد بن عبّاد يواجه مصائبه في السّجن بالصبر والجلد في كثير من الأحيان:

چون بارِ بلايى كه قــضا بر تو نهاد تن دار، چون كوه باش، وبى باك چو باد[2]

أما نظرة المعتمد إلى الدُّنيا نفسِها، فهي أنّه لا يراها تستحق كلّ الاهتمام، فهي حقيرة في نظره، وهو يستغرب ممن يركن إليها، ويسعى جهده لأجلها؛ فيحذر من الانخداع بمظاهرها الفانية، ويقول:

أرى الدُّنــيا الدَّنيـــة لا تــواتــي فأجــمِــلْ في التّــصرفِ والطِّــلابِ
وَلا يغــررْكَ، مِنْها، حســنُ بــردٍ لَهُ علمان مِــن ذهــب الذّهـــاب
فَــأوّلــــها رجــاءٌ مِنْ سَــــرَابٍ وَآخــرهــــا رداءٌ مِــــنْ تُــرابِ[3]

كذلك، إنَّ المصائب التي حلتْ بِمسعود سعد سلمان في السّجن، دفعتهما إلى التأمل في واقع الحياة، والاعتبار من تقلّبات الدَّهر وصروفه؛ فإنَّه يدعو نفسه إلى الصبر على المصائب، لأنَّ الدُّنيا مجازيةٌ ومصائبها سريعةُ الزَّوالِ:

اى تن!جزع مكن كه مجازى است اين جهان
وى دل!غمين مشو كه سپنجى است اين سراى(٢٣)[4]

---

[1] - نفس المصدر، ص٣٧.

[2] -سعدسلمان،ديوان،ص١٨٣.عندمايحمّلك القضاءُعباً ثقيلاً،فاستقمْ،وَكُنْ كالجبلِ، وَلا تُبالِ كالرّياحِ.

[3] - ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص٩٣

[4] - سعد سلمان، *ديوان*، ص٥١ يا جَسَدِي! لا تضطربْ، فهذه الدّنيا صورةٌ لا حقيقةَ لها، ويا قلبُ! لا تحزنْ، فإنّ دارَ

فالدّنيا ليستْ سوى مترل يستريح بها المسافر، ثم لا يلبث أن يتركها مغادراً فى رحلته نحو الآخرة، فهي ظلّ سريع الزّوال، لذلك يُثلجُ الشّاعر مسعود صدرَهُ في أيام سجنه بأنَّ كلَّ نفسٍ ذائقةُ الموت وهذه الرؤية تخفف من آلام الشّاعر:

دل بدان خُوش كنم كه هيچ كســـى   در جهان، عُـــمرِ پايدار نـــداشـــت[1]

وشبيهٌ برؤية مسعود رؤية المعتمد، فالدُّنيا عند المعتمد سريعة العَطَب ومنقلبة الأحوال، لذلك إنَّه علَّقَ أمله في غياهب السّجن على أنَّ العمر سينقضي وكلّ إنسان سيدركه الموت:

سَيُسلِي النَّفسَ عَـــمَـــنْ فات عِلْمِي   بِـــأنَّ الْكُـــلَّ يـــدركهُ الْفَـــناءُ[2]

وتبدو معنويات الشّاعر هنا عالية؛ فنجده صابراً على السّجن، و لم تكن معنويات الشّاعر عالية إلاَّ بسبب علمه بأنَّ الدّنيا سريعة الانقضاء، وكلّ نفسٍ ذائقة الموت، فالشّاعر بهذه الرؤية يجبر خاطره الحزين.

خلاصةُ القول: ومن جهة أخرى، مع كلّ صعوبات السّجن وفراق الأحبّة، كان الشاعران مسعود سعد والمعتمد بن عبّاد يدعوان إلى الصبر والمثابرة. والنّقطة المهمّة أنّ فوت فرص الزمان وآلامها ومآسيها، كان السبب بأن نرى في أشعارهما بوارق التّفاؤل والأمل والتحدّي أمام صعوبات الحياة داخل السجّن.

نتائج البحث:

من خلال ما قام به البحث في حبسيات مسعود سعد سلمان وأسريات المعتمد بن عبّاد، يمكن استنتاج ما يأتي:

ـ تُعدّ (الحبسيات) و(الأسريّات) من الآثار الأدبية القيّمة التي تعرف بعواطفها الصّادقة في الأدبينِ الفارسي والعربي، لأنَّ هذه الأشعار تأخذ أفكارها من الأحداث التي واجهها الشّاعران مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في السّجن، وتمتاز بالميزات التي جعلتها نوعاً خاصّاً من الأدب.

ـ إنَّ الوحشة التي واجهها الشّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد في السّجن توفر لهما الفرصةَ للغوص في الأمور التي تؤلمهما في هذه الوحشة، فهناك آلام نفسية وجسمية كثيرة يعاني منها الشّاعرانِ،

الدّنيا تمرُّ مُسرعةً. سپنجى: هذا المصطلح مشتق من كلمتي (سه: ثلاث) و (پنج: الخامس)؛ فأراد الشّاعر بهذا المصطلح أن يقولَ إنَّ الدّنيا سريعة الزّوال، فهي ثلاثة أو خمسة أيّام.

[1] - همان، ص٦٠ الترجمـــة: أنا أثلجُ صَدْري بِأنَّ كُلَّ نَفْسٍ ذائقةُ الموت ولا يعيش أحدٌ للأبد.

[2] - ابن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، ص ٩٠

وهذه الآلام ساعدتْ على إطلاق روحهما الشاعرة وأطلقتْ عنانها لتعبّر عن واقعهما في السّجن من خلال الكلمات الشّعرية. على هذا الأساس يمكن الاستنتاج أنّ السّجن وما يترتب عليه من الآلام والمصائب كان السبب الرئيس لإنتاج (حبسيات) مسعود سعد سلمان و(أسريات) المعتمد بن عبّاد، فهناك مضامين مشتركة طرحها الشّاعرانِ فيما أنشداه في السّجن؛ مثل: صعوبة العيش في غياهب السّجن، ومرارة القيود والسلاسل وأثرها في الروح والجسم، والشّكوى من الدَّهر والتبرأ من الدّنيا، ورثاء الأولاد والأقارب، وتمني الموت.

- إنّ ابتعاد الأسرة والأولاد والتّذوّق بأنواع المرارة والصعوبات في فضاء السّجن الخانق، زاد الشّاعرينِ مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عبّاد كآبة واشمئزازاً من الحياة وزخارفها، فكانا يتمنيّان الموت في كلّ لحظة. ولكن مع كلّ صعوبات السّجن وفراق الأهل، كان الشّاعران يدعوان إلى الصبر والمثابرة، و نرى في أشعارهما بوارق التّفاؤل والأمل أمام صعوبات الحياة فى كثير من الأحيان.

- يشتدّ عذاب الشّاعرينِ مسعود والمعتمد في السّجن عندما يأتي الناعي بخبر وفاة الولد إلى أسماع الأب السّجين. فكلا الشّاعرين أتيا بهذه التجربة المُرّة، فزادت أشعارهما حرقة بهذا النّعي. فالشّاعرانِ يعتبران الدّهر مصدر الآلام والمصائب فيلومانه وهما في زاوية السّجن دون حيلة.

- يصوّر الشّاعرانِ في وحشة السّجن الأغلالَ صورة مخيفة، وذلك لما تركت أثقال الأغلال التي صرعتهما وطوّقتهما كرهاً من جهة، وآثار الجراح على جسميهما من جهة أخرى. ولو أنّ الشاعر مسعود يشبّه الغلّ بالتِّنِّين في أشعاره أحياناً، كما ويشبّه المعتمد الآثار الباقية من جراح الأغلال بأنياب الأسد الحادّة في شعره؛ ولكن مع ذلك، حلقة وصل الشّاعرينِ في هذا المجال هي تصوير أغلال السّجن بالثّعبان في كثير من الأحيان.

قائمة المصادر والمراجع

١- ابن عبّاد، المعتمد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، القاهرة: المطبعة الأميرية. ١٩٥١م.

٢- أبو حجر،آمنة،*موسوعة المدن الإسلامية*، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

٣- أبوخليل، شوقي،*معركة الزلاقة بقيادة يوسف بن تاشفين*، مكتبة رفوف الكتب، ١٩٩٣م.

٤- أمين، أحمد، *ظهر الإسلام*، المجلد الثاني، القاهرة: مطبعة خلف، ١٩٥٨م.

٥- البرزة، أحمد مختار، *الأسر والسّجن في شعر العرب (تاريخ ودراسة)*، بيروت، مؤسسة علوم القرآن، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

٦- الزركلي، خيرالدين، *الأعلام*، المجلد السابع، بدون ذكر الناشر، د.م ، د.ت.

٧- زرين كوب، عبدالحسين، *با كاروان حلّه*، تهران: انتشارات علمى، ١٣٨٦هـ.ش.

٨- الزغلول، محمد أحمد، *تأثير الأدب العربي في أشعار الشاعر الفارسي مسعود سعد اللاهوري*، مجلة الآداب الاجنبية، دمشق، العدد ١٢٨، ٢٠٠٦م.

٩-سراج، منهاج الدّين، *طبقات ناصرى*،تصحيح عبدالحى حبيبى،اساطير، ١٣٨٩هـ.ش.

١٠- سعدسلمان،مسعود،*ديوان*،تصحيح رشيدياسمى،تهران، نگاه، ١٣٧٤هـ.ش.

١١- السعودي، محمد سليمان، وخالد سليمان الخلفات، *أسريات المعتمد بن عبّاد (دراسة نقديّة)*، مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٧، العدد الأول والثاني، ٢٠١١م.

١٢- سهيلى خوانسارى،أحمد،*حصار ناى(شرح حال مسعود سعد سلمان)*،طهران،انتشارات الإسلامية،د.ت.

١٣- شتا ينكرون، بيتر، *لا تقتل نفسك*، ترجمة نظمي راشد، القاهرة، دار الهلال، د.ت.

١٤-صفا، ذبيح الله،*تاريخ ادبيات درايران*،جلد١،تهران:انتشارات فردوس، ١٣٦٧هـ.ش.

١٥- ظفري، ولي الله، *حبسيه در ادب فارسى از آغاز شعر فارسى تا پايان زنديه*، تهران، نشر امير كبير، ١٣٧٥هـ.ش.

١٦- عبدالله، عامر، *تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عبّاد*، الأطروحة التي قدمت استكمالاً -لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية بفلسطين، ٢٠٠٤م.

١٨- فروخ، عمر، *تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر ملوك الطوائف)*، المجلد الرابع، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.

١٩- فروزانفر، بديع الزمان، *سخن وسخنوران*، تهران: انتشارات خوارزمى، چاپ چهارم، ١٣٦٩هـ.ش.

٢٠-الكتاني،علي المنتصر،*انبعاث الإسلام في الأندلس*،بيروت:دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.

٢١- مرادى، محمد هادى، وصحبت الله حسنوند، *روميات أبي فراس الحمداني وحبسيات مسعود سعد سلمان*، مجلة التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثاني، دانشگاه آزاد واحد جيرفت، ١٣٨٨هـ.ش.

٢٢- المراكشي، عبدالواحد، *المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين*، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٣- مؤنس، حسن، *سبع وثائق جديدة عن دولة المرابطين وأيامهم في الأندلس*، مصر: مكتبة الثقافة الدينية للنشر، ٢٠٠٠م.

٢٤- الهاشمي، أحمد إبراهيم، *جواهر الأدب في أدبيَّات وإنشاء لغة العرب*، مؤسَّسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

چکیده های فارسی

داستان بیت در شعر عربی

دکترحسین ابویسانی*

چکیده

ادبیات عربی دارای زمینه های کاریِ نامکشوف و بکری است که تلاش محققان و علاقـــه مندان را برای کشف چنین زمینه هایی می طلبد. « داستان بیت » به عنوان قالب داستانیِ جـدید با ویژگی ها و عناصر داستان، در این راستا جای می گیرد که کمتر کسی آن را مورد توجـــه و تفحص قرار داده است.

داستان بیت، به داستانی گفته می شود که عناصر اصلی یک داستان را در خود جای می دهد اما با توجه به فضای اندک موجود در یک بیت، نباید انتظار داشت که تمام جزئیات داستان در آن یافت شود. بنابراین، پیرنگ، شخصیت، عمل داستانی، و زمان و مکان، عناصر ضروری تشکیل دهنده ی این نوعِ ادبی به شمار می رود.

نویسنده ی مقاله، نوزده بیت از دیوان شعر عرب در دوره های مختلف آن را که خصوصیات داستان بیت در آنها دیده می شود برگزیده و به تحلیل عناصر موجود در آنها پرداخته است تا گام کوچکی در معرفیِ این نوع ادبی، در ادبیات عربی برداشته باشد.

کلید واژه ها: شعر عربی، داستان، قالب داستانیِ جدید، داستان بیت

* استادیار دانشگاه تربیت معلم تهران، ایران.

بررسی تغییرات همزه

در زبان نوشتاری خوزستان(دیوان عطيّة بن علي به عنوان نمونه)

دکتر محمد جواد حصاوی*

چکیده

شعر رثاء أهل بیت در لهجه عربی خوزستان، یک منبع غنی در فرهنگ عامیانه(follicular) به شمار می رود. این نوع شعر، برای عرب زبانانی که آن را می شنوند، زیبا، دل انگیز وتا حدودی قابل درک می باشد، امّا خواندن آن برای همگان سخت می ماند. گاه این ناتوانی، سبب می شود تا خوانندگان معنایی مغایر با معنای متن دریافت نمایند. این ناتوانی چند دلیل دارد، از آن جمله، بی دقّتی در رعایت قواعد املائی، نبود یک شیوه املائی یکسان وسرانجام بیشتر نویسندگان وکسانی که امر رونویسی وتایپ را بر عهده دارند، آشنایی کافی با الفبای نوشتاری این گویش ندارند. به همین جهت، دچار لغزش های املائی می شوند.

همزه، از جمله حروفی است که در زبان نوشتاری خوزستان، از این لغزش ها به دور نمانده است. به ویژه همزه ی وصل، چنان که گاه پیش می آید به گونه های مختلفی در یک دیوان نوشته شود. این حرف، به دلیل روی آوردن گویش عامیانه یاد شده، به شیوه های گوناگون تحریف زبان عربی فصیح از جمله: استفاده از کلمات جایگزین، نحت کلمات مهموز، اضافه، حذف وابدال همزه دستخوش دگرگونی می گردد. این دگرگونی، نه تنها امر را بر مخاطبان دیگر گویش ها دشوار می کند، بلکه اهل این گویش را نیز به سختی می اندازد؛ زیرا اغلب آنان با الفبای صوتی این حرف ودگرگونی

* - استادیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، ایران.

های آن در زبان نوشتاری گویش یاد شده آشنایی کافی ندارند، لذا خواندن متون نوشتاری، برای آنها، سخت وگاه نامفهوم است.

این مقاله، تلاش دارد، تغیرات همزه در گویش عربی خوزستان را بررسی نماید، تا الفبای نوشتاری همزه، در این گویش برای مخاطب روشن گردد، وحرف یاد شده در همه متون شکل یکسان به خود گیرد وخطاهای چاپی از خطاهای املایی مشخص شود، وسر انجام از فاصله ایجاد شده میان زبان نوشتاری این گویش وزبان عربی فصیح، کاسته شود، به گونه ای که فهم آن برای علاقمندان، آسان، وحوزه ی مخاطبان آن گسترده تر گردد تا نام شعرای این خطّه از سرزمین عزیزمان، به ویژه، شاعران اهل بیت به فراسوی مرزها ی این مرز وبوم راه پیدا کند.

حوزه ی کاری این پژوهش، شعر رثاء اهل بیت می باشد که برای نمونه، دیوان «الجمرات الودّية»،سروده عطيّة بن على الجمري جهت کار برگزیده شده است.

کلید واژه ها: همزه، لهجه ی عربی، خوزستان، ابدال، حذف، اضافه.

روش اسطوره سازی در مطالعه ی شعر دوره جاهلیت

دکتر غیثاء قادره*

چکیده

این مقاله، به دنبال اجرای روش اسطوره سازی بر نمونه هایی از شعر جاهلی است که دارای تصویرپردازی های شعری عمیق وابعاد اسطوره ای آن وبیان کننده ی پایه های لغوی زیبایی شناسی است که خیال شاعر جاهلی آن را پرورانده است .

همچنین سعی می کند میزان کارایی روش اسطوره را در نقد وبررسی متون شعری بیان کند وابعاد ورموزی را که خیال شاعر آنها را بر اساس مراحل زمانی سه گانه ذخیره کرده است نشان دهد که می توانیم آنرا برای قصیده دوره جاهلیت نیز به ترتیب زیر تقسیم بندی کنیم :

1- دوری، جدایی
2- کوچ وسردر گمی
3- جستجوی ذات

هدف مقاله، نمایاندن جنبه های اسطوره ای در تصویر هایی است که حس شاعر آنها را منتقل کرده است وهمچنین بیان میزان تأثیر این روش بر نمونه هایی از شعر جاهلیت است .

کلید واژه ها: انتربولوجیا، اسطوره، شعر، تصویر.

* - مدرس گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

دگرگونی موضوعات ملی وقومی در قصه های محسن یوسف

دکتر محمد مروشیه*

چکیده

این مقاله، به تجربه جدید یک قصه سرا به نام محسن یوسف می پردازد که از مجموعه اول قصه اش یعنی چهره های آخرین شب شروع می کند ودر نهایت به مجموعه ی آخر قصه اش یعنی قصه های زن زیبا می رسد .

این مقاله به دنبال بررسی تاریخی نوآوری های نویسنده نیست بلکه تجربه قصه سرایی وتحولات آن را دنبال می کند ونقاب از تحولاتی که در موضوعات ملی وقومی رخ داد بر می دارد وتغییراتی را که در نوپردازی حادث شده است ومایه های فکری نویسنده وتکنیک های فنی که در قصه هایش به کار برد مانند تقطیع ، عنوان بندی ، گفتگوی داخلی وتداعی معانی/یادآوری معانی را دنبال می کند واین که نویسنده خود را به خاطر مصطلحات نوظهور به سختی نمی اندازد بلکه همچنان سبک قصه سرایی خاص خود را همراه با روایتی سرشار از زندگی و نشاط دارد .

کلید واژه ها: تحولات، محسن یوسف، دوگانگی بیداری وشکست.

---

* - مدرس گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

بنيادهاى نقد ادبى در كتاب «شعر معاصر عرب»

اثر عز الدين اسماعيل

فاروق مغربى*

چكيده

كار كردن روى فكر نقدى منتقدان – هر چه زيادند – هنوز كم است. تحليل فكر يک منتقد ادبى، باعث مى شود كه شيوه وروشى كه اين منتقد انتخاب كرده است وهچنين پايه هايى را كه بر اساس آن نظريه هاى خود را بنا كرده است براى خواننده روشن شود. عز الدين اسماعيل يک منتقد پر كار است، ووى يكى از برجسته ترين پيشگامان منتقدان عرب است كه نقش مهمى در شكل گرفتن قصيده نو نه در مصر فقط بلكه در همه كشورهاى عربى دارد. كتاب وى (شعر معاصر عرب، مسايل وپديده هاى فنى) هر چه قدمت دارد، اما هنوز به عنوان يک قانون به كار مى رود كه شيوه ها وبنيادهاى حركت شعر نو را تعيين مى كند.

اين مقاله عبارت است از گفتگو با افكار نقدى عز الدين اسماعيل در اين كتاب. هر چند كه اين افكار زياد است اما با بعضى از آن افكار موافقت مى شود وبا بعضى ديگر مخالفت. اين منتقد حركت شعر عربى نو را از لحاظ فنى وموضوعى وصف كرده است پس طبيعى است اين بررسى با بعضى نظر يه هاى اين منتقد به خاطر سرگذشت زمانى مخالف باشد

كليد واژه ها: عزالدين اسماعيل ،قصيده نو .

---

* - استاديار گروه زبان و ادبيات عربى، دانشگاه تشرين سوريه.

يتيمه زير ذره بين

دكتر ناصيف محمد ناصيف*

چكيده:

يتيمه قصيده ى عيينيه اى است از سويد بن ابى كاهل يشكرى وذره بين همان نگاه انتقادى ودقيق است. اين منظومه سويد مانند بسيارى از گوهرهاى گرانبهاى ادبيات عربى مان در حاشيه باقى مانده است وپيشينيان اهميتش را درك نكرده اند وآنرا يتيمه ناميدند با اين حال كار خود را به نحو احسن تمام نكردند چون آنرا در جايگاه شايسته اش در بين شاهكارهاى شعر قديممان قرار ندادند اما معاصران، به استثناى طه حسين كه از برخى از مضامين اين قصيده تاثير پذيرفت، ديگران جز سهل انگارى وغفلت نسبت به اين قصيده كارى نكردند.

اين پژوهش قصد بررسى عملى يتيمه را دارد كه به متعدد بودن ابعاد زيبايى آن اقرار كرده واز نگاه نقدى خلاقانه در پژوهش نقدى قديم ودر روش نقدى جديد بهره مند مى باشد.

اين پژوهش بيانگر آن است كه ارزش كلمه به تنهايى هر چند كه بسيار در گوش وچشم تكرار شود نزديك به صفر است پس هر كلمه اى كه منسجم نباشد نمى توان به آن تكيه كرد. نظم پايين ترين حد لازم براى توليد كلام است ولى براى توليد زيبايى كافى نيست پس رازهايى وجود دارد كه نظم را تا مرتبه شعر ارتقاء مى دهد.

كليد واژه ها: اليتيمة، قصيده، سويد، ليث.

* - مدرس گروه زبان وادبيات عربى، دانشگاه تشرين، سوريه.

ناله‌های غم در حبسیات مسعود سعد سلمان وأسریات معتمد بن عباد (بررسی مقایسه ای)

دکتر شهریار همتی*

رضا کیانی**

چکیده:

دوری هر انسانی از خانواده ودوستان امری غم انگیز است که موجب حزن وتنهایی می شود واغلب این امر ناشی از شرایطی همچون اسارت یا حبس شدن است که خارج از اراده‌ی انسان است. در این زمینه، شرایطِ تلخ و اوضاعِ ناگوار مسعود سعد سلمان ومعتمد بن عباد در ایامی که در زندان به سر برده اند، آنان را به سُرایش اشعاری سوق داده است که بیانگرِ عواطفِ آن دو در قبال زندگی است. شعر مسعود در زندان (حبسیات) نام دارد، و این شعر در نزد معتمد به (اسریات) معروف است. اشعار این دو شاعر در زندان، حائز ویژگی‌هایی است که آنها را در زمره‌ی نوع خاصّی از ادب قرار داده است. در این راستا مقاله‌ی حاضر درصدد است به شیوه ی توصیفی- تحلیلی، با بررسی اشعار مسعود سعد سلمان ومعتمد بن عباد به بررسی شعرِ زندان در ادبیات فارسی و عربی بپردازد.

از نتایج حاصل شده در این مقاله، میزانِ ارتباطِ متون با یکدیگر را مشاهده می کنیم. مضامینِ مشترکِ موجود در اشعارِ مسعود سعد سلمان ومعتمد بن عباد، ریشه در احساسات مشترکی دارد که این دو شاعر در ایام حبس، نسبت به زندگـی پیدا نموده‌اند. سؤالی که در اینجا مطرح می شود وما درصدد پاسخ بدانیم در این خلاصه می شود: مهم ترین مضامین مشترکی که ما را بر آن داشته تا این دو شاعر را با هم مقایسه کنیم چیست؟ پاسخ به این سؤال، همان چیزی است که ما در خلال بررسی اعمال شعری این دو شاعر به آن خواهیم پرداخت.

کلید واژه‌ها: زندان، حبسیات، أسریّات، مسعود سعد سلمان، معتمد بن عبّاد.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، ایران.

** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، ایران.

Abstracts in English

Narrative Poems In Arabic Poetry

Dr. Hosein Abavisani

Assistant Professor, Tarbiat Moallem University, Iran

Abstract

There are original spaces in Arabic literature which demand investigation and scholarly work. One such field is narrative poetry, which has received little attention. A narrative poem includes the main elements of a story but it cannot contain all the details of the story as there is little room for them.
So, its main components are plot, character, story actions, setting (time and place). The author of this article has chosen nineteen poems from Arab poetry in different periods with narrative charateristics and has analyzed their elemans, so that this subgenre begins to be introducted.

Keywords: Arabic poetry, story, modern narrative, narrative poem

Changes of Hamza in the Khuzestani Written Arabic:The Case of Muhammad Atyyeh's Book of Poems

Mohammad Javad Hesavi
Assistant Professor, Khalij Fars University, Iran

Abstract

Elegiac poetry written about the Ahlolbeit (the Holy Prophet's Household) in Khuzestani Arabic is a rich folklore source. This poetic genre is beautiful and appealing and almost comprehensible for its audience. However, it is mysteriously difficult for all to read. This often leads to misunderstandings. The incomprehensibility of Khuzestani Arabic may be due to different reasons. For example, little attention is paid to spelling rules in this dialect, there are no consistent rules for spelling and the majority of those in publishing and editorial work are not familiar with the alphabet of this dialect; therefore, they make spelling errors.

Hamza is one of the sounds which is prone to errors, especially the conjunctive *hamza* so, it may be represented by different symbols in different books or even in one single book. This character has been altered in different forms in Khuzestani Arabic including addition, omission, replacement with another letter, word blending, and the use of an alternative word without *hamza*.

Since the speakers of this dialect are not familiar with its writing system, it will be difficult for them and non-native speakers to read and understand.

This article seeks to investigate the changes that *hamza* goes through in Khuzestani dialect and tries to clarify the ways of writing this character so that it has a consistent written form, typographical errors are distinguishable from the spelling ones, the gap between Khuzestani dialect and the standard Arabic is narrowed and it is comprehensible for all. Furthermore, the poets of this region, particularly poets of Ahlolbeit will be known worldwide. This research is primarily focused on Muhammad Atyyeh's book of poems.

Key words: addition, hamza,Khuzestani Arabic, omission, replacement

The Mythological Methodology and its Application to Pre-Islamic Poetry

Dr Ghaitha Kadra
Instructor at Tishreen University ,Syria

Abstract

This research deals with the application of the mythological method to pre-Islamic poetry which includes mythological images and legendary dimensions resulting from the imagination of the pagan poets and aesthetically interwoven with the linguistic structures. The research also aims to underline the efficiency of the mythological method for analyzing poetic texts and revealing their mythological dimensions created by the poet's imagination, in chronological stages. Illustrated by poetic texts we depic these stages in the pagan poetry as follows:

1. departure

2. journey and loss

3. searching for indentity

The aim of this research is to present the my thological and philosophical aspect of the images which convey the poetic sense and to determine the validity of the application of this method on the pagan poetry.

Key words: anthropology, mythology, poet, imagery

Transformation of Local and National Themes in Muhsen Yousef's Stories

Dr.Muhammad Marrosheh

Assistant Professor,Tishreen University,Syria

Abstract

This study deals with Muhsen Yousef's creative experience, starting with his first collection, *Faces of Late Night* and ending with his last collection, *Mrs Jamila*. However, the study is not a survey of the writer's creative experience; it rather traces the development of creative storytelling in this author so as to discover the transformations of the local and national themes in his works. The study also follows the changes his creative experience has undergone as well as the writer's intellectual orientation. It, also, discusses the technical devices employed by the writer such as subdivisions, headings, internal monologues and stream of consciousness. However, it should be noted that the writer does not straitiacket his work by using modern terms; rather, he tries to preserve his own individual narrative voice, using a lively narrative style.

Keywords: transformation of Muhsen Yousef's Stories, duality of optimism and pessimism

Critical Foundation in the Book "Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Technical Aspects", By Dr. "Izzuldin Ismaiel"

Dr. Farouk Maghrebi,

Associate professor, Tishreen University, Syria

Abstract

Studying the critical thinking of critics, though plentiful, is not enoughyeto Such study offers the reader the course followed by the critic and his starting points of literary vision. Critic Izzuldin Ismaiel has produced a big volume of work. He is one of the pioneers that played a prominent role in featuring the modern poetic verse in Egypt and other Arab countries. His Book **"Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Technical Aspects"**, though old, is still considered the constitution that outlines this movement. This Research discusses this ideas of the critic in his book, endorsing some and disagreehng with others. The critic has presented a description of Modern Poetic movement both in its topics and in techniques. There has been some disagreement with this scholar on some cases; but this is something normal as the passage of time make it inevitable.

Keywords: Izzuldin Ismaiel, modern poetry.

Al-Yatemah under Focus

Dr. Nassif Mohammad Nassif

Assistant Professor, Tishreen University, Syria

Abstract

Al- Yatemah is a poem composed by Sweid Bin Abi Kahel Al-Yashkari and is one of the masterpheces of Arabic literature. However, it remains unnoticed like many other masterpieces in our Arabic literature. Earlier people realized its importance; nevertheless, they did not hold it in as high esteem as other heroic poems. The modern critics, apart from Taha Hussein's influential reading for some of its meanings, gave it zero attention.

This research attempts to take a practical applied approac to *Al-Yatemah*, recognizing its multiple aesthetic dimensions drawing upon the creative critical visions in our literary heritage as well as in contemporary literary citicism. In this approach, the value of words alone is close to zero. Every word that is not put in a certain context is without value. Combination and arrangement is the minimal thing for the production of speech. Speech and language, however, is not enough for the production of aesthetic value. There are other secrets which promote a composition to the level of poetry.

Key words: Al-Yatemah, poem, Sweid, Laeth

The Tones of Sadness in Habsiat of Masood Saad and Osariyat Of Al-Mutamid Bin Abbad: A Comparative Survey

Dr. Shahriar Hemati,
Assistant Professor, Razi University, Iran
Reza Kiani,
Ph.D. Student of Arabic Literature, Razi University, Iran

Abstract
The separation of any person from family and friends is an experience that generates a feeling of sadness and loneliness. This is the result of causes outside human will. So, the bitter conditions that the two poets, Masood Saad-e Salman and Al-Mutamid Bin Abbad, have lived through In the days they spent in prison have led them to compose poems that express their emotions about life. The Poetry of Masood Saad-e Salman about prison is called " Habsiat" and that of Al-Mutamid Bin Abbad is called " Osariyat". These poems are characterized by features which make them a special kind of literature. This article tries to survey and study the prison poetry of these two poets, one Persian and one an Arab. The results of this study show the correlation of the two texts. There are common themes in the poems of Masood Saad-e Salman and Al-Mutamid Bin Abbad, is driven by a common attitude about life by these two poets while in prison. The question which is posed here and we are going to answer, is, What are the most important common points which cause us to compare these two poets? This is: what we will try to answer through a review of the similarities in their poetic works.

Key words: Prison**,** Habsiat**,** Osariyat, Masood Saad, Al-Mutamid Bin Abbad

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	،	،
ب	b	b
پ	—	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	—	č
ح	.h	ḥ
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	—	
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ţ	ţ
ظ	.z	.z
ع	،	،
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِـ	i	e
ـَـ	a	a
ـُـ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ʻAskarī
Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ʻAbd al-karīm Ya'qūb.
Assistant Editor: Dr. Shākir al- ʻĀmirī
Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ʻĀmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī
Executive Support: Hamideh Arghavany Bidokhty
Printed by: Semnān University
Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.
Phone: 0098 231 3354139 **Email: lasem@semnan.ac.ir**
Web: www.lasem.semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

ISSN: 2008-9023

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

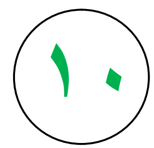
Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume2, Issue7, Fall 2011/1390

جامعة تشرين

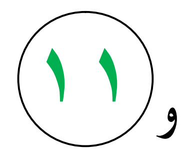
جامعة سمنان

ردمد: 2008-9023

دراسات في اللغة العربية وآدابها



و



مجلّة فصليّة دولية محكّمة تصدر عن جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الثالثة، العددان العاشر والحادي عشر، صيف وخريف ١٣٩١هـ.ش /٢٠١٢م

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصليّة دولية محكّمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاكر العامري

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإنترنتي: الدكتور علي ضيغمي

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الانكليزيّة: الدكتور هادي فرجامي

الخبيرة التنفيذية: السيدة حميدة أرغواني بيدختي

التصميم والتنضيد: الدكتور علي ضيغمي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

الرقم الهاتفي: ٠٠٩٨ ٢٣١ ٣٣٥٤١٣٩ **البريد الإلكتروني**: lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(١٠ و ١١)

فصليّة دوليّة محكّمة، تصدرها جامعة سمنان الإيرانيّة

بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة

السنة الثالثة، العددان العاشر والحادي عشر

صيف وخريف ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدبها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقّم بـ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي **(ISC)** التابعة لوزارة العلوم الإيرانيّة يتمّ عرض مجلة « **دراسات في اللغة العربية وآدابها** » العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ این نشریه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـش مجله ی علمی پژوهشی «**دراسات في اللغة العربية وآدابها**» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام **(ISC)** نمایه سازی شده است.

شروط النشر

في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلةُ الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً و لم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب النصّ على النحو الآتي:

صفحة العنوان: (عنوان البحث،اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد).

الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

قائمة المصادر والمراجع(العربيّةوالفارسيةوالإنكليزية)،وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة **بالقلم الأسود الغامق** متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية في كل صفحة على حدة ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً**: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** تتبعه فاصلة،رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة **بالقلم الأسود الغامق**، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقّم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- يجب أن يتضمن الملخص أهم نتائج البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: التمهيد – أهمية البحث وضروراته – منهج البحث – سابقة البحث.

٩- ترسل البحوث عبر البريد الالكتروني للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم traditional Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

١٠- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١١- يجب أن يراعي الكتّاب قواعد الإملاء العربي الصحيح.

١٢- في حال قبول البحث للنشر في مجلّة **دراسات في اللغة العربية وآدابها** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١٣- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه. وإذا كان للبحث كاتبان يحصل كل واحد منهما على نسختين وإن ازداد عدد الكتاب على الاثنين فيحصل كل شخص على نسخة واحدة.

١٤- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحملون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٥- يتمّ الاتصال بالمجلة عبر العناوين التالية:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم يعقوب.

الأرقام الهاتفية : إيران: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

إنّه لممّا يُثلج الصدور ويُفرح القلوب أن نرى هذه الشجرة الفرعاء، **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، تنمو وتزداد نموّاً وازدهاراً يوماً تلو آخر بعد أن كانت بذرة طيبة غرستها أيدٍ أمينة وتعاهدتْها بالرعاية والحنان قلوب خافقة تنبض بحبّ ا... والخير والإنسانية، وجهود حثيثة بذلها جميع الأساتذة الفضلاء وتعاون بنّاء منهم مع أسرة تحرير المجلة. أمنيتنا أن تستمرّ تلك الجهود وذلك التعاون لأجل الارتفاع بمستوى المجلة العلمي كي تكون، بحقّ، جسراً بين الثقافتين العربية والفارسية.

عليه، نُهيب بكافة الأساتذة، الإيرانيين خاصة، أن يركّزوا على المواضيع التي تُعنى بالأدب الفارسي الغنيّ من أجل تعريفه إلى العالم العربي أكثر فأكثر.

إنّ مسألة تقوية الأواصر الثقافية بين إيران والدول العربية لهي من المسائل المهمة والأهداف الكبيرة التي سعت المجلة، ولا زالت تسعى، إلى تحقيقها رغم ما تواجهه من صعوبات جمّة لا تخفى على المطّلعين، وكلّنا أمل في تعاون الزملاء الكرام معنا لتذليلها.

من هنا تبرز مسألة **رفع مستوى البحوث** المقدمة للنشر في المجلة كضرورة من ضرورات هذا السبيل الشاقّ وهذه الرحلة المضنية وغاية سامية تسعى المجلة لتحقيقها بكلّ ما أُوتيت من قوّة، وذلك بفضل مساعدة الأساتذة الذين يتفضّلون علينا بتقبّل تحكيم البحوث وتعاونهم المثمر معنا في هذا المجال. لذا فإنّنا، في الوقت الذي نبارك فيه جهود أولئك الأعزاء، نستحثّهم على بذل المزيد من الدقة والتعمّق في تحكيم البحوث المرسلة إليهم. كما لا يفوتنا هنا أن نتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان لزملائنا الأساتذة الكرام في **قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين السورية**، الذين لولا جهودهم المخلصة وسعة بالهم وطول أناتهم وصبرهم معنا لما رأى هذا الوليد الجديد نور الأمل وزهرة الحياة.

إنّ المجلة، إذ تشدّ على أيدي الأساتذة الكرام، تأمل فيهم توخّي الدقة أكثر في كتابة بحوثهم وعدم الانزعاج من طلبات المجلة وأسرة تحرير المجلة المتكرّرة لتعديل بحوثهم وصولاً بها إلى المستوى العلميّ اللائق بالمجلة.

ومن هذا المنطلق، قامت أسرة التحرير بإجراء تغييرات، أو بالأحرى، إضافة تعليمات جديدة إلى شروط النشر علّها تُسهم في إغناء البحوث ورفع مستوى المجلة علمياً.

ويُعدّ قيام أسرة تحرير المجلة بإصدار استمارة جديدة لتحكيم البحوث باللغة العربية خطوة على هذا السبيل، وستقوم في القريب العاجل بإضافة تعليمات حول تحرير البحوث وكتابتها ليسهل الأمر على الكتّاب والمحكّمين وتحقيقاً للأهداف المنشودة.

كما تجدر الإشارة إلى أن المجلة قامت منذ أشهر بتدشين موقع إنترنتي رسمي على العنوان التالي: (www.lasem.journals.semnan.ac.ir) على شبكة الإنترنت. وهنا نلفت انتباه جميع الأعزّاء إلى **ضرورة التسجيل في الموقع** المذكور ليتعاونوا مع المجلة في كتابة وتحكيم البحوث والمقالات في الأعداد القادمة عبر صفحتهم الخاصة في الموقع؛ ولمتابعة وتنـــزيل الأعداد السابقة والاستفادة من بقية الإمكانيات الموجودة فيه؛ فنرجو زيارة الموقع والتسجيل فيه في أقرب فرصة ممكنة حيث يتم في القريب العاجل استقبال البحوث الجديدة وتحكيمها عبر الموقع فقط.

ختاماً، نستميح الجميع عذراً لما حدث من الأخطاء في الأعداد السابقة والعذر عند كرام الناس مقبولُ.

مع فائق الشكر والاعتذار

فهرس المقالات

تنازع الذات الساردة ونزوعها إلى التحرر من منظور التحليل النفسي للأدب في رواية «عدّاء الطائرة الورقية»

د. فوزية زوباري*

الملخص:

يبني خالد حسيني نص روايته "عدّاء الطائرة الورقية" على تخوم السيرة الذاتية والتخييل الروائي، ليؤرخ تحولات الوعي عند هذه الذات الفاعلة والمنفعلة بما يحدث معها، وما يدور حولها، وعند الشخصيات الأخرى التي تسيّر أحداث القص وتطوره وتشابكه بانفتاحها على المستقبل، مثلما كانت، منفتحة على حاضرها وماضيها. كما يتقمص الكاتب دور الذات الساردة، المحورية، التي تهيمن رؤيتها الذاتية الداخلية على كل شيء، فتعري نفسها، وتنتقدها، وتنتقد محيطها، وهي تنظر إلى عجزها حيال كثير من الأحداث، وإلى محاولاتها في تخطي ضعفها تجاه موضوعاتها التي تشكل الواقع الذي تعيش فيه اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً. لتستطيع، في نهاية الأمر، اجتياز امتحان النفس في نزوعها نحو التحرر من عذاباتها باتجاه مستقبل واعد.

كلمات مفتاحية: الذات، النـزوع، التنازع، التحرر.

يبني خالد حسيني** نص روايته "عدّاء الطائرة الورقية[1] " على تخوم السيرة الذاتية والتخييل الروائي؛ ليؤرخ تحولات الوعي عند هذه الذات الفاعلة والمنفعلة بما يحدث معها، وما يدور حولها، وعند الشخصيات الأخرى التي تسيّر أحداث القص وتطوره، وتشابكه، بانفتاحها على المستقبل، مثلما كانت، في الوقت نفسه، منفتحة على حاضرها وماضيها. كما يتقمص الكاتب دور الذات الساردة،

---

* - مدرسة في قسم اللغة العربية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٥/١٠/١٣٩٠هـ.ش= ٥/٠١/٢٠١٢م   تاريخ القبول: ٢٠/٣/١٣٩١ هـ.ش = ٠٩/٠٦/٢٠١٢م

[1] - خالد حسيني، عدّاء الطائرة الورقية، ت: منار فياض، دال للنشر والتوزيع "دمشق ط١، ٢٠١٠م.

Hosseini (Khaled), Les CERFS – VOLANTS DE KABOUL, traduit par valerie BOUGEOIS –belfond, Paris 2005

**- خالد حسيني روائي أمريكي الجنسية من أصل أفغاني.

التي هي في آن واحد، الذات المحورية، التي تهيمن رؤيتها الذاتية الداخلية على كل شيء، فتعرّي نفسها، وتنتقدها، وتنتقد محيطها، وهي تنظر إلى عجزها حيال كثير من الأحداث والأمور المهمة، وإلى محاولاتها في تخطي ضعفها تجاه موضوعاتها التي تشكل الواقع الذي تعيش فيه اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً، في محاولة منها لبناء شبكة من العلاقات التي تصل بين الماضي: استرجاعاً وتذكراً، والحاضر، معايشة ومعاناة، والمستقبل تطلعاً إلى تحرير الذات من القيود والعوائق التي تثقل كاهلها، وتمنعها من الانطلاق إلى حيث تريد.

يبدأ زمن السرد من النهاية، حيث استقر أمير، الشخصية الرئيسة، مع والده الملقب بطوفان آغا في الولايات المتحدة، وطنهما الثاني، بعد أن هجرا أفغانستان، وطنهما الأول، بسبب حروبها الداخلية المستمرة. ومن ضفة بحيرة سبريكلز، في الجانب الشرقي من حديقة البوابة الذهبية في سان فرانسيسكو، حيث تسير الذات الساردة مع أمير جنباً إلى جنب فتتوحد رؤاهما، ويهيمن ضمير المتكلم "أنا" على السرد؛ ليعيد الترتيب الطبيعي لأحداث الرواية. وتعود تقنية الاسترجاع، إثر مخابرة هاتفية من رحيم خان، صديق العائلة، لتسيطر على السرد، فتتكسر خطية الزمن الروائي التي وصلت إلى نهايتها، وتعود الذات الساردة إلى طفولتها؛ طفولة الثانية عشرة تسترجع أحداثها المؤثرة التي حفرت في أخاديد العمر ذكريات كانت تظن أنها قد دفنتها إلى الأبد، لكنها ما لبثت أن عادت فجأة إلى السطح بمجرد مخابرة هاتفية.

"... واقفاً في المطبخ وجهاز الاستقبال على أذني، علمت أن رحيم خان لم يكن وحده على الخط ... بل كان معه كل ماضيّ من الذنوب غير المكفّر عنها" (ص١١) [**] . وتأتي صيغة الفعل الدالة على الزمن الماضي لتكون المؤشر "... حدث هذا من زمن طويل، عائداً بذاكرتي إلى ذاك اليوم". مخابرة هاتفية حملت معها رياح التغيير العاصف في حياة أمير، الذي يفتح، مكرها، أبواب الماضي على مصراعيها للدخول إلى العمق، عمق الذات المؤرّقة، والمحمَّلة بالذنوب غير المكفّر عنها، ليبدأ صراعاً مع الذات وتنازعاً يخلّف القلق والتوتر اللذين يتحولان إلى خوف وعزلة فتتجنب الجميع، وتكتفي بحسن؛ ابن خادم المترل، صديقاً فرضته الظروف، وأخاً أكرهته الظروف نفسها على أخوّته في وقت لاحق

[**] - عمدنا إلى ترقيم المقبوسات وفق صفحات الرواية في المتن، حرصاً على الاختصار في التوثيق.

لكنها أخّوة. وكما أكرهته على فتح أبواب الماضي، ستدفعه بقوة إلى فتح أبواب المســتقبل؛ لتمنحــه فرصة الخلاص والنــزوع إلى الانعتاق من تنازعات الباطن، بكل ما يحمله من قلق وتــوتر وخــوف وعزلة، نزوعاً نحو تحرير الذات لتعيد إليها توازناها، وتخلصها مما يعيق تقدمها على المستويات جميعهـــا، ولاسيما المستوى العاطفي الذي عانت من حرمانه إلى وقت طويل.

لفهم أوضح لطبيعة الصورة التي انطبعت عليها الذات الساردة من خلال نصها الروائي، الــذي يبقى كتابة مرموزة ينبغي فك سننها[1] ، لا بدّ من العودة إلى هذا النص وتفكيك وحداته الجزئيــة إلى عناصرها البسيطة، ثم البحث عن شبكة العلاقات الرابطة لأجزائها وتشعباها بعضها مع بعض من جهة ومع المتن من جهة أخرى، وما ينتظمها من رباط زمني، ونفسي أو لا شعوري، حتى إذا ما عمــدنا إلى إعادة التركيب، بعد إضاءة سطح تلك الصورة وعمقها، استطعنا تقديم مشهد أكثر وضوحاً وبــروزاً لتلك الذات؛ إذ إن الروائي، وبشكل عام، "يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيخ السمع لكل قواه المضمرة، ويمنحها التعبير الفني بدلاً من أن يكتبها بالنقد الواعي، فهو يعلم من داخل نفسه ما نعلمه من الآخرين: ما القوانين التي تحكم حياة اللاشعور، لكنه لا يحتاج بتاتاً إلى إدراكها بوضـــوح، فبفضل قوة احتمال ذكائه تأتي هذه القوانين مندمجة في إبداعاته"[2].

لذلك كان لابدّ من قراءة التخييل الروائي بمنظار نفسي؛ ليمنح النصوص بعداً آخـــر، ويلاحـــظ الكتابة في "تكوينها وفي اشتغالها"[3] ولاسيما أننا في صدد بناء هوية للذات السردية تنطلق من الـــنص، وتعود إليه، وتضيء أعماقها وظاهرها من خلاله.

بناء هوية الذات الساردة:

فترتان زمنيتان فاصلتان تحكمتا في تكوين هوية الذات الساردة. والطبيعي أن يكون الأساس في هذا التكوين للفترة الأولى، فترة الطفولة؛ أي الفترة الزمنية التي أسست الهوية في سكنها الأول الأصلي

---

[1]- انظر: جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي للأدب**، ت: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٧.

[2]- فرويد، **الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لــ جوسن**. ت: نبيل أبو صعب، مراجعة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ص٢٤٢.

[3]- انظر: نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص١٢٣.

في البلد الأم أفغانستان، في كابول على وجه التحديد. كما أسست، هذه الفترة الزمنية، الدور الرئيس في تكوين الشخصية التي صورّها "فرويد"، وتنشئتها، والتي تشتمل على الذات الدنيا، والذات، والذات العليا، وأن التجانس والتعاون بينها يمّكن الفرد من "التفاعل المرضي، والتكيف مع محيطه"[١]، وحدوث العكس يخفّض درجة التكيف والانسجام. والأمر المؤكد عند فرويد "أن الذات الدنيا هي نوع أولي من الطاقة النفسية، وهي موطن الغرائز، وأنها، إضافة إلى ذلك، تشكل الطاقة النفسية الحقيقية، وأنها الحقيقة الذاتية الأولية للإنسان، ذلك أن العالم الداخلي يتكون عند الشخصية قبل امتلاكها تجارب العالم الخارجي، لذلك فهي تمثل القاعدة التي تنبني عليها تلك الشخصية".[٢]

نعود إلى النص الحكائي نستنطق ما نقلته الذات الساردة عن نشأتها وعن طفولتها، فنقرأ الحزن والتعاسة الناتجين عن طفولة حُرمت من أمومتها لحظة تفتح عينيها للحياة. ففي اللحظة التي ولدت فيها روح أمير، انطفأت، وللأبد، روح الأم. مفارقة أولى خلّفت في نفس الطفل آثاراً كان يترجمها، من وجهة نظره الطفولية المحرومة، بمواقف أبيه السلبية والباردة العواطف، ظناً منه أن ولادته تسببت في موت أميرة أبيه الجميلة. وقد فقد أمير بموت أمه مصدراً أساساً من مصادر حياته العاطفية الأولية المغذية لذاته الدنيا، ولتوازنه العاطفي المطلوب في هذه السن. كما أنه فقد ببرودة عواطف أبيه وجمودها، مصدراً ثانياً ووحيداً من مصادر العاطفة والحنان اللذين تحتاجهما تلك الذات. ولقد أكدّ علم النفس دائماً أن عواطف الأبوين توفر للطفل "اللذة" اللازمة لتخليصه من التوتر والقلق المؤثرين سلباً في نمو شخصيته على الشكل السوي[٣]. وقد كان التوتر والقلق مرادفين للخوف الذي كان ينتاب الطفل "أمير"، ويدفعه إلى الانعزال في غرفته زمناً مديداً. وإذا ما بحث عن صديق محبّ يواجه به هذا الخوف، ويتصدى للانعزال، لم يكن يلقى أمامه سوى حسن، ابن خادم المنزل علي. لقد فرضت الظروف صداقته، كما ستفرض، فيما بعد، أخوّته التي لم تكن في بال أحد.

[١]- هول (كالفن –س) مبادئ علم النفس الفرويدي، تعريب دحام الكيال، مطبعة العاني وجامعة بغداد، ط ١ ١٩٦٨، ص ٢٢.

[٢]- المرجع السابق: من ٢٢- ٢٨

[٣]- انظر المرجع السابق ص ٢٢

هكذا أصيبت شخصية الذات الساردة بصدع عميق وجدنا تفسيره في ردود أفعالها اللامبالية، وأحياناً اللئيمة تجاه أحداث مؤثرة خطرة تعرض لها الأب أولاً، ثم حسن ثانياً.

تنازع الذات الساردة وتجاذباتها مع الأب:

إضافة إلى الهّوة العاطفية الكبيرة الموجودة بين الأب وابنه أمير، كانت هناك هوّة أخرى تتجلى في اختلاف طبائع الطرفين، وطريقة النظر إلى الأمور وإلى مواجهة الحياة. ففي حين كان الأب يمتلك القوة والشجاعة في مواجهة الأمور الصعبة، حتى ولو كانت مواجهة جسدية ربما كلفته حياته، كان أمير يتميز بعجز واضح في شخصيته أمام المواقف التي تتطلب شجاعة وحزماً. ولجوء الكاتب إلى الحوار بين الأب وابنه كانت دلالته واضحة:

(- أريد أن أتكلم معك رجلاً إلى رجل، هل تستطيع القيام بذلك مرة واحدة؟

- نعم بابا جان، تمتمت وأنا أشعر بالدهشة.)

ثم تعود الذات الساردة إلى حديث النفس، المونولوج: "كانت لحظة جيدة، إذ من النادر أن نتحدث أنا وبابا، وهو يضعني في حضنه، أكون غبياً إن أضعت هذه الفرصة".

إن أخطر ما يمتلكه شعور إنسان، ولاسيما الطفل، أنه غير محبوب من أقرب الناس إليه "إنني في الحقيقة، كنت دائماً أشعر أن بابا يكرهني قليلاً ... لَمَ لا؟ لقد قتلت زوجته المحبوبة، أميرته الجميلة، ألم أفعل؟"

كان أمير كثيراً ما يسترق السمع إلى أبيه وصديقه رحيم خان وهما يتحدثان عنه. كان يسمع أباه يقارن بينه وبين نفسه قائلاً لصديقه:

- أقول لك، لم أكن هكذا أبداً.

".... أغمضت عيني، وضغطت أذني أكثر على الباب، أريد أن أستمع ولا أريد".

كانت الذات الساردة كثيراً ما تقطع سردها لتلجأ إلى الحوار، في محاولة لإعادة انتباه القارئ وشدّه إلى الحدث أو إلى الخبر، ولاسيما أنه يدور بين الأب وصديقه عنها:

«- في بعض الأحيان أنظر من النافذة، وأراه يلعب في الشارع مع أولاد الحي، أرى كيف يدفعونه في ما بينهم، يأخذون ألعابه، يلكمونه هنا، يركلونه هناك. وهو لا يدافع عن نفسه أبداً ... هو فقط ... يخفض رأسه و ...

- إذاً، هو ليس عنيفاً، قال رحيم خان؛
- ليس هذا ما أقصد ... هناك شيء ما ينقص هذا الصبي؛
- نعم، نزعة اللؤم؛
- الدفاع عن النفس ليس له علاقة باللؤم. هل تعلم ماذا يحصل عندما يضايقه أولاد الحي؟ يتدخل حسن ويقاتلهم جميعاً ... وعندما يعودان إلى المنزل أقول له: كيف أصيب حسن بذلك الجرح على وجهه؟ يقول لي: لقد سقط.
- كل ما عليك فعله هو تركه ليجد طريقه، قال رحيم خان؛
- وأين ينتهي هذا الطريق؟ طفل لا يدافع عن نفسه، يصبح رجلاً لا يدافع عن أي شيء؛
- لو لم أر بعيني الطبيب يخرجه من بطن زوجتي، لما استطعت التصديق أنه ابني.» (ص٣٣-٣٤)

لقد تداخلت عوامل متعددة في عملية بناء العالم النفسي لهوية الذات الساردة استفادت من المتخيل الروائي، كما استفادت من المحيط الواقعي في علاقة جدلية أنتجت سمات مميزة لهذه الذات تتحدد بـ:

١- التوتر والقلق، نتيجة الحرمان العاطفي وعدم الشعور بالاطمئنان.

٢- الخوف، نتيجة التوتر والقلق المستمرين.

٣- العزلة والجبن، نتيجة الخوف من الآخر، وقد تجلى في ردود الأفعال السلبية والإرادة المسلوبة.

٤- نزعة اللؤم، نتيجة عوامل متعددة، أقرّت بها الذات الساردة في حين حاول رحيم خان ردّها "كان رحيم خان مخطئاً بشأن نزعة اللؤم هذه".

وتتجلى هذه السمات مجتمعة في المفارقة الحاصلة في ردود أفعال كل من الأب وابنه تجاه حادثة اجتياز الحدود الأفغانية المزروعة بالجنود الروس، إذ كانا مع عدد من الأفغان الهاربين إلى باكستان.

وكان أن تعرض الضابط الروسي للمرأة التي كانت مع زوجها وابنها من مجموعة الركاب، طالباً قضاء بعض الوقت معها في مؤخرة السيارة.

تباطأ السرد هنا، لتقدم لنا الذات الساردة مشهداً وصفياً متكاملاً يكون سيد الموقف: وجوه الركاب الأفغان، ذعر السائق الذي كان يقوم بدور المترجم، خوف المرأة وتعلقها بزوجها ثم بكاء الطفل. في هذا الموقف الذي يخيّم عليه الخوف والدهشة في آن، يبرز موقف الأب الشجاع والمعترض دون خوف ولا وجل:

«- ... أريد أن أسأل هذا الرجل شيئاً، أسأله أين خجله ؟

- يقول إننا في حالة حرب، ليس هناك ما يخجل في الحروب.

- ... قل له أن يصيب مني مقتلاً ... لأني إن لم أسقط سأمزقه إرباً لعن الله أباه !...» (ص١٢١)

تعلّق الذات الساردة حوارها ليتحول إلى مونولوج يفضح أساريرها، وتبرز ذاتها الدنيا لتعطّل عمل الذات والذات العليا معاً، إذ تستنكر موقف الأب الشهم في ردّ فعل يحمل السخرية المبطنة بالضعف:

« .... أيجب عليك أن تكون بطلاً دائماً؟ فكرت وقلبي ينبض بعنف.

ألا تستطيع أن تتنحى جانباً لمرّة ؟ لكني أعرف أنه لا يستطيع، لم يكن هذا من طبيعته، المشكلة كانت طبيعته، طبيعته كانت ستقتلنا جميعاً».(ص١٢٢)

هنا يحقق النص أعلى درجة من الجمالية التي تعتمد الحركة والتنقل السريع بين تقنيات الحكي من سرد إلى مونولوج إلى حوار، مقتطعاً، ذلك كله، بوقفات وصفية تحقق وظيفتها الجمالية، بل كثيراً ما نرى تنقّل السارد بين الضمائر المتنوعة، ثم يتابع تطور الحدث مثيراً الشوق واللهفة إلى ما ستؤول إليه الأحداث، بعد ردّ فعل الأب الذي يرفع من وتيرة التشويق والانفعال معاً:

- ... قل له إني سأتلقى ألف رصاصة قبل أن أترك قلة اللياقة هذه تحدث. (ص١٢٢)

تسترجع الذات الساردة حدثاً وُضِعَتْ فيه وجهاً لوجه مع مجموعة من الرفاق في معركة بينهم وبين حسن، وكان أن لاذت بالفرار خوفاً ورعباً، مع شعور صارخ بالجبن: "كنت أتساءل أيضاً إن كنت ابن بابا ...؟! (ص١٢٢)

أمام مشهد مثل هذا المشهد كان لا بدَّ أن نتساءل: هل يمكن لعنفوان الشباب، وشدّة تسرّعه في رد الفعل وشدّة الإحساس بالنخوة والثأر للكرامة المجروحة أن يقف من دون حراك أمام هذا المشهد ؟ وهل يمكن لمواصفات يتميز بها ابن الثامنة عشرة قبل غيره من الناس الأسوياء، ألا تكون سيدة الموقف في أزمة مشابهة وحدث مشابه لذات سليمة البناء، إلاّ إذا كانت مصابة بصدع نفسي عميق ترسّخَ في ذاتها الدنيا فأعاق عمل الذات، والذات العليا صاحبة القيم والأخلاق، وأعاق عمل الضمير في حالات مشابهة؟

الغريب في أمر "أمير" أنه لم يعتمد سلامة أناه بالهروب فقط، بل بالاستنكار من أن يأتي فعل الشهامة من آخر ذي طبيعة مندفعة تظهر مدى ضعفه واستكانته وجبنه أمام حدث مماثل، فكيف إذا كان هذا الفعل من طبيعة والده؟

تنازع الذات الساردة وتجاذباتها مع الصديق حسن:

بين أمير وحسن فارق عمري لا يتجاوز السنة لصالح الأول، لكنه فارق اجتماعي كبير يعود إلى أمرين ينبغي النظر إليهما بجدّية لأنهما نتيجة لأمر واقع:

الأول: الفارق الطبقي بين الأسرتين؛ أمير وأسرته الأرستقراطية المنشأ، من جهة الأم، الأستاذة الجامعية ذات المنبت النبيل الذي ينتمي إلى الأسرة المالكة الأفغانية. والأب، الذي ينتمي إلى أسرة تاجرة مماثلة في الأهمية والغنى والموقع الاجتماعي.

الثاني: الفارق الطائفي الذي يفرز المجتمع الأفغاني إلى طبقات متعارضة: حاكم ومحكوم، ظالم ومظلوم، مسيطر ومسيطَر عليه، ومن ثم خادم ومخدوم، إذ تحتل طائفة البشتون الطبقة الأولى، وطائفة الهازارة التي ينتمي إليها حسن عقائدياً، طبقة متأخرة إلى حد بعيد.

حسن، ابن خادم المنزل، وهذا كاف لتوصيف طبقته الاجتماعية، الهازارة. لنستنطق النص، ونترك الذات الساردة تصف هذه العلاقة وتعرّفها: " ... حسن وأنا رضعنا من الصدر نفسه، ومشينا خطواتنا الأولى على المرج نفسه، وتحت السقف نفسه نطقنا بكلمتنا الأولى: كلمتي الأولى كانت بابا، كلمة حسن الأولى كانت أمير، اسمي". وحتى ظروف التنشئة الأولى لكل من الصديقين كانت متشابهة جداً: أمير يتيم الأم، بعد موتها في أثناء ولادته، وحسن نشأ من دون أم لأنها تركته طائعة، وهجرت العائلة "لقد رفضت أن تحضن حسن، وبعد خمسة أيام كانت قد رحلت". فكانت المرضعة، وهي من

الهازارة، للاثنين معاً. لكن "حسن" أحيط برعاية أبيه وعاطفته التي لم يكن لها حدود، إضافة إلى رعاية رب الأسرة طوفان آغا ومحبته، في حين كان أمير نفسه يعاني من برودة عواطف أبيه وندرتها.

من خلال تقنية الاسترجاع، تعود الذات الساردة إلى الماضي لتوقف سردها بمشاهد وصفية، ترسم صورة خارجية لحسن الذي يمتلك وجهاً "كوجه الدمية الصينية ... أنفه مسطّح ... عيناه الضيقتان ... ذهبيتان، خضراوان وحتى ياقوتيتان ... والشفة المشقوقة" التي استطاع والد أمير أن يعيدها إلى طبيعتها بفضل جرّاح خاص كان قد استقدمه خصيصاً لإجراء هذا العمل الجراحي. ثم يرسم صورة أخرى تتجاوز الشكل إلى المضمون لتعرفنا إلى حسن الأمّي، الذي يمتلك موهبة عظيمة للحفظ وتذوق لما يُقرأ له "... كان حسن أفضل مستمع ... يندمج تماماً مع الحكاية، يتغير وجهه مع تحولات القصة" وفضلاً عن ذلك كان يتنبأ لأمير بأنه سيصبح كاتباً عظيماً ستقرأ الناس كتاباته. وكأنَّ السارد، وفي حركة استباق واستشراف، يفصح عن مستقبله الكتابي وعلى ما سيصبح عليه من منزلة روائية فيما بعد.

كانت الشاهنامه كتاب حسن المفضل الذي يحب أن يسمع قصصه، وشخصية البطل سهراب، الذي قتل على يد والده رستم الذي لم يكن يدري ببنوته، كانت المفضلة لديه. لكن ما كان يتميز به حسن أنه كان صاحب مقلاع قاتل يستخدمه في المآزق الصعبة، ولاسيما في الدفاع، دائماً، عن أمير. لكن ... هل كان ذلك كله سبباً مساعداً ليحتل حسن منزلة الصديق المحبوب والمقرَّب فعلاً من أمير؟ ما تكشفه الذات الساردة عن هذه الصداقة لم يكن من هذا القبيل؛ إذ إنها صداقة مفروضة بحكم الظروف التي يعيشها الاثنان دون أن يكون لها أساس مشترك في الطبقة الاجتماعية، والثقافية المدرسية أو حتى البيئية، على سبيل المثال، أو في الطبيعة الشخصية لكل منهما، إذ لم يتوفر شيء من هذا القبيل أو غيره مما يوجب صداقة أكثر عمقاً وجدية من تلك التي جعلتهما، وبحكم الظروف، يعيشان تحت سقف واحد، لكن كل من جهة. كانت الذات الساردة تصرّح علانية بذلك فتشير إليه، " لكن، ولا بأي قصة من قصصه، كان بابا يشير إلى علي بصفته صديقاً له، والشيء الغريب أني لم أفكر بحسن بصفته صديقاً لي أيضاً، ليس بالمعنى المعروف على كل."

ما تشير إليه بعض دلالات وحدات النص الجزئية التي تسجل هذه العلاقة، هو ذلك التردد الذي يشعر به أمير تجاه صداقته لحسن، ولاسيما حين عيّره آصف مشيراً إلى ذلك .. "كيف يمكنك أن

تسمّيه صديقك؟ "يجيبه أمير، ولكن حديث النفس للنفس "كدت أقول، ولكن ليس صـــديقي! هـــو خادمي، هل اعتبره فعلاً كذلك؟" بالطبع لا، لقد عاملت حسن بشكل جيد، بصفته صديقاً، وأفضـــل من ذلك أقرب إلى أخ، ولكن، إذا كان هذا صحيحاً، إذاً لماذا عندما يأتي أصدقاء بابا بصحبة أولادهم لا أشارك حسن في ألعابنا؟ لماذا ألعب مع حسن فقط عندما لا يوجـــد أحـــد آخــــر!"؟ (ص٥١) في الوجهة المقابلة، كان حسن شديد الحب لأمير، ويعدّه مثله الأعلى في كل شيء. كان صادقاً في حبه، "ونقياً لدرجة إلهية، دائماً تشعر أنك منافق أمامه".(ص٦٦)

- كيف أعرف إن كنت تكذب علي، حسن؟
- سآكل التراب قبل أن أقوم بهذا. (ص٦٢)

هذه هي صورة حسن؛ المستقرة والثابتة في صداقتها وحبها، مقابل صورة أمـــير الـــتي يتنازعهـــا الخوف والقلق اللذان لا يعرفان الاستقرار، والحب الذي لا يعرف الغيرية، بل ليس لديـــه في موقفـــه سوى الجبن في أحلك المواقف التي يخوضها حسن "إكراماً لعيني أمير" بشجاعة وصمت وغيرية تتجاوز النفس.

لقد خذل أمير صديقه أكثر من مرة، وفي أكثر من موقف. لكن هناك موقفان نتوقـــف عنـــدهما لأنهما الأكثر دلالة:

أ- حادثة الطائرة الورقية الزرقاء، حين لحق بها حسن لإحضارها إكراما لعيني أمير، وتعرض لـــه آصف وزميلاه بالضرب والأذى. كان أمير يراقب الموقف عن بعد، وكان ردّ فعله أن هرب عائداً إلى البيت، تاركاً حسن بين براثن الثلاثة دون أي وازع من ضمير.

- حادثة اتهام حسن بسرقة هدايا أمير، الذي تدبر هو نفسه السيناريو الكامل لوضع المسروقات تحت وسادة المجني عليه، حادثة تسببت في عزم علي وحسن على ترك منــــــزل الأســـرة إلى وجهـــة أخرى، بعد أن عرفا بخفايا الحادث، لكن دون كشف سر ذلك، وغاية أمير أن يخلو له وجه أبيه.

تتوقف الذات الساردة في سردها المتنامي، لتفسح المجال أمام انعطافات تشكل نصوصـــاً نوعيـــة داخل النص الروائي المتن وعنونتها بـــ: "ذكرى"، "حلم"، "ذكرى"، لتقودنـــا إلى لا وعـــي الـــذات

الساردة، أو إلى اللاشعور الذي يصلح لأن يكون رحماً لكل "التخييلات التي تشبع الذات فيها رغبتها على مستوى المتخيل بإعادة تقديمها إلى نفسها".[١]

فما معنى أن تستعيد الذات الساردة أحداث الأمس البعيد، عندما رضعت هي وحسن من صدر سكينة الهازارية؟ وما معنى أن تتذكر الآن، وفي هذا الظرف قول القائل: "هناك رابطة أخوّة بين الناس الذين يرضعون من الصدر نفسه؟ هل تريد الذات الساردة أن تحقق استباقاً روائياً لما ستعلمه فيما بعد من أمر الأخوّة مع حسن من علاقة غير شرعية لأبيه؟ حتى الحلم الذي حلم به أمير، الذي كان استرجاعاً لأحداث بعينها وقعت وارتبطت مباشرة بحسن، وكان هو سبباً رئيساً في حدوثها وكأنَّها شريطُ أحداثٍ لصورٍ متتالية، كما هو الفيلم الصامت، ينقل ويكرر صوراً وأقوالاً قيلت، يريد أن يسترجعها، مع تكثيف وتركيز لبعض الصور، أو إضافات لصور فرعية أخرى تخدم الصورة الأساس: حادثة الطائرة الزرقاء، وذهاب حسن لالتقاطها، وإحضارها إكراماً لعيني أمير، آصف صاحب الأفكار الهتلرية يعترض طريقه وتكون الفرصة مؤاتية للاقتصاص من "الهازاري القذر". فإذا ما أشرنا إلى الاعتقاد الذي ذهب إليه الفلاسفة المسلمون من أن الأحلام تبقى أثراً من آثار المخيلة، ونتيجة من نتائجها[٢]، أو أنها "صورة ناتجة عن المخيلة التي تعظم قوتها في أثناء النوم على أثر تخلصها من أعمال اليقظة، ولاسيما أن الحواس تحدث فينا آثاراً تبقى بعد زوال الأشياء المحسوسة"[٣]. فكيف نفسر الإضافات على مشاهد الحلم، مثل حادثة الاعتداء الجنسي الذي مارسه آصف على حسن، ونقلته مخيلة أمير بوصف متأن ودقيق وكأنه لقطات كاميرا حقيقية: حسن وهو مثبت من قبل والي وكمال، ونظراته التي تشبه نظرات نعجة مستسلمة، ثم نظرات أمير التي تراقب عن بعد ما يحدث وبحياد غريب ينتهي إلى الهرب، هرب الجبان من اعتداء يترصده أو أذى سيلحق به.

ينقل المختصون في التحليل النفسي الفرويدي عن أستاذهم قولاً مفاده أنّ الحلم هو الطريق الملوكي المؤدي إلى اللاوعي. وتفسير الحلم يقتضي القدرة على "اختراق الأقنعة التي تستر الرغبات في

١- نويل، **التحليل النفسي للأدب**، ص ٢٨

٢- المصطفى مويفن، **بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة**، دار الحوار، اللاذقية، ط١ ٢٠٠٥، ص١٣٩.

٣- **المرجع نفسه**، ص ١٣٨.

الحلم محاولة التوصل إلى الأفكار الحقيقة للحلم، أي لمحتواه الكامن، وذلك من خلال إزالة الأقنعة عن محتوى الحلم الظاهر"[١]

فإذا كان الحلم هو الطريق الذي يقود إلى اللاوعي، وإذا كانت (الحياة الحلمية تقوم على الاتصال بين اللاوعي وما قبل الوعي)، فإن الحياة النفسية على العكس من ذلك تقوم في يقظتها على الاتصال بين (ما قبل الوعي والوعي نفسه). وقد صرحت الذات الساردة في لاوعيها؛ أي في حلمها، بأن ذلك الهروب لم يكن فقط جبناً من خوف لاحق، وإنما هو ثمن كان عليه أن يدفعه، ليخلو له وجه أبيه بإقصاء حسن من الطريق.

" ... ربما كان حسن هو الثمن الذي عليّ دفعه، الخروف الذي عليّ ذبحه لأكسب بابا ...". والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل كان ثمناً عادلاً ؟(ص٨٧)

على الرغم من صعوبة الموقف فإن "أمير" سرعان ما ينسى منظر حسن المعتدى عليه والمتهالك وهو يحمل إليه الطائرة الزرقاء، ويذهب إلى أبيه وكأنَّ شيئاً لم يكن؛ "مشيت إلى ذراعيه المليئتين بالشعر، ودفنت شعري في دفء صدره، وبكيت، ضمني بابا بشدّة إليه ... بين ذراعيه نسيت ما حصل، وكان هذا جميلاً."

قد نجد في تصرف أمير نوعاً من ردود الأفعال لأخلاق ميكيافيلية آمنت بمبدأ «الغاية تبرر الوسيلة» بصفته وسيلة في الدفاع عن النفس، تسوّغه القوى الدافعة للذات الدنيا، التي تجاوزت في قوتها وفي تأثيرها القوى الرادعة للذات والذات العليا؟ وهذه أمورٌ مطروحة أمام النفس البشرية بغض النظر عن اختلافنا أو اتفاقنا معها.

جمل متتابعة تعرض سلسلة متوالية من أنواع السلوك والأحاسيس والأفكار تراءت للذات الساردة عن طريق «الذكرى» أو عن طريق «الحلم». ويتابع القارئ هذه المتواليات على أمل أن يجد تفسيراً لسلوك الذات الساردة وتصرّفها الذي بدا غريباً، لكن الأمر لا يبدو كذلك. لقد بدت رغبة الحلم في أن تتكلم، وفعل الكلام هو الذي قام مقام الرغبة بعد فوات الأوان.[٢] وحين أتيح لهذه الرغبة الكلام، من خلال "الذكرى" أو "الحلم" تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلاً واحداً من الإشباع".

---

[١] - أنظر محمد أحمد النابلسي، **فرويد والتحليل النفسي الذاتي**، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٨، ص ٢٩-٣٠.

[٢] - انظر: النابلسي، **فرويد والتحليل النفسي الذاتي**، ص ٤٥ .

(١) لقد "عبرت عن نفسها، وظهرت إلى الوجود مفرغة من عصارتها لا تنتظر أحداً كي يرد الجواب أو يرضيها"(٢).

هل كان ذلك نوعاً من التداعي أو الإفضاء من أجل التنفيس أو إخراج المكبوت طلباً للراحة فقط؟

تنازع الذات الساردة مع الآخر في المحيط الاجتماعي:

الملاحظ في طبيعة الشخصيات المحيطة بأمير أنها تعاني من القلق والتوتر؛ سواء مع ذواتها أم مع محيطها. فهي تعيش ضمن بنية اجتماعية مغلقة، تتجلى في التراتبية الطبقية والمذهبية بشكل واضح ومؤثر. وقد انعكس ذلك على حياتها، وفاقم من صراعاتها، وأثرَّ في مجرى أحداث القص بشكل رئيس. وضمن مواصفات سيكولوجية، وأخرى شكلية خارجية، وثالثة اجتماعية تتعايش هذه الشخصيات ضمن محيطها اختلافاً أو ائتلافاً، وضمن شبكة من العلاقات التي يغذيها الوصف بصفته وسيلة لها وظائفها الدالة، ولها تقنياتها الروائية التي تعمل "على بلورة الشخصية وتشخصيها أمام القارئ من خلال رسم التفاصيل الصغيرة"(٣)، إضافة إلى أن تعطيل حركة الزمن السردي بالوصف يمنح فرصة للتأمل، والقيام بدور تفسيري أو إيحائي من خلال علاقة تلك الأوصاف بالشخصية، وعلاقة هذه الشخصية بالزمان والمكان.

فإذا ما وصفت الذات الساردة «آصف»، وهو الشخصية الرئيسة التي عاشت في محيط أمير، وبحالة تنازع دائم معه، منحتها من الصفات ما ينطق بهويتها الشخصية «آصف ذو العينين الزرقاوين، ولد لأم ألمانية وأب أفغاني». وعندما تصفه بـ «سوسيوبات» فإن تفسير الراوي للكلمة بين قوسين هو نوع من توكيد الصفات بغية إبرازها وتوضيحها للعلن فيقول: "شخص مصاب باختلال الشخصية تظهر في تصرفات وردود فعل غير اجتماعية ... وحشيته تسبق تصرفاته".(ص٤٨)

ويعلن الحوار الدائر بين الذات الساردة وآصف عن طبيعة الفارق، وطبيعة التنازع بين الشخصيتين، ونستطيع تحديد ذلك على النحو الآتي:

١- جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي للأدب**، ص ٢٥.

٢- **المرجع السابق نفسه**، ص ٢٥.

٣- انظر: محمد بوعزة، **تحليل النص السردي**، ص ٤٠ - ٤٧ .

أميـــر	**آصف**
الضعف	القوة
التوتر والقلق	التوتر والقلق
الخوف	الاندفاع والتحدي
الحيادية	العداء الحاد (للشيوعية وللهازارا)
السلبية	الفعل والتنفيذ
الهروب	المجابهة

وقد تمت المواجهة بين الشخصيتين في موقفين، الأول: عندما تعرض آصف وظلاه كمـــال ووالي لحسن في اعتداء، انتهى بإيذائه جسدياً، دون تدخل أمير الذي اكتفى بالمراقبة من بعيـــد ثم الهـــرب. والثاني: في مواجهة تحدٍ صارخة، بعد أن انخرط آصف في صفوف طالبان، وأصـــبح يمثـــل الســـلطة الحاكمة، وأمير الذي أصبح أمريكياً من أصل أفغاني وعاد إلى البلاد بقصد تخليص ابن أخيه غير الشقيق من براثن آصف ... المواجهة الأولى كانت تنازعاً أدى إلى صراع ذاتي عاشه أمير متذبذباً بين الشـــفقة لحال حسن، والهروب من رد فعل مناسب. أما المواجهة الثانية، فكانت أمام آصف من قبيل التحـــدي لأخذ ثأر قديم. وكانت عند أمير صراعاً مع ذاته، ثم صراعاً مع آصف لتخليص سهراب مـــن براثنـــه، لكنها، في النتيجة، كانت نزوعاً نحو التحرر وعتق النفس من مجمل صراعاتها السابقة.

ومن تداخل علاقات هاتين الشخصيتين الرئيستين، والشخصيات الأخرى المساعدة، نســـتطيع أن نخرج بفهم أوضح لتركيبة المجتمع وأحداثه، صراعات حاول الكاتب، بوعيه وفكره الناقد، الكشـــف عنها؛ إذ تركزت في:

١- الاعتقاد الراسخ للإنسان الأفغاني بالتراتبية الطبقية والمذهبية، التي تمنح المكانـــة المتعـــارف عليها في المجتمع لكل فرد دون مساءلة أو مناقشة، هذا واضح في قول حسن وهو يواجه إيذاء آصـــف بمقلاعه، مهدداً ولكن برجاء الخادم:

(- اتركنا آغا، أرجوك ...

بينما آصف يخاطبه بقوة تلك التراتبية:

- ضعها جانباً أيها الهازاريّ ثكلتك أمك). (ص٥١)

٢- التناص الفكري بين أفكار آصف العرقية المتطرفة، وأفكار الصفاء العرقي التي نمت وتطورت في الغرب مع تطور النظريات العلمية، ثم ما لبثت أن عادت إلى الساحة في أيامنا هذه بعدما خبت مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية. واستلهام آصف لتلك الأفكار يشير إلى وعي الكاتب بالواقع الأفغاني الذي تمزقه – مثل غيره من المجتمعات الطائفية - ويلات الاستناد إلى القبيلة والعشيرة والطائفة عوضاً عن الدولة التي يجب أن تكون المرجع، وعن المواطنة الحقة التي يتساوى فيها أبناء المجتمع كلهم.

٣- وعي الكاتب بحالة الفقر والتخلف التي وصلت إليها أفغانستان، هذا الوعي الذي عبرّ عنه الأب بمقارنة بسيطة بين بلده وإيران: تخلف الأولى وفقرها، والحضارة التي وصلت إليها الثانية:

«- قال: إن أستاذي واحد من أولئك الحسودين، يغارون لأن إيران كانت قوة صاعدة في آسيا، وأغلب العالم لا يستطيعون إيجاد أفغانستان على الخريطة.

- ... من الأفضل أن تؤلمك الحقيقة من أن تضحك على نفسك بالكذب». (ص٦٦)

ما تقدم من شخصيات، مثلت لنا نماذج واقعية عن الإنسان الأفغاني، وهو يعيش حالة تمزق داخلي بين عالمين متناقضين: عالم القيم المترسبة في أعماق بعض الشخصيات في محاولة منها لترسيخها بشتى الوسائل، وعالم القيم التحررية التي تؤمن بها بعض الفئات المتنورة، في محاولة منها للتمرد على القيم المترسبة بالوعي والانفتاح. من هذا الصراع بين العالمين؛ يتولد قلق الذات الساردة مع ذاتها، ومع محيطها، في محاولة للخروج من هذا المأزق بالنزوع إلى الخلاص والتحرر.

نزوع الذات الساردة إلى التحرر والخلاص:

من أفغانستان إلى باكستان فأمريكا، وبتسلسل زمني منطقي، تتصاعد أحداث القصّ بشكل طبيعي هادئ إلى أن تنعطف، وبشدة؛ لتعود بشكل مفاجئ من سان فرانسيسكو، حيث استقرَّ أمير مع زوجته ومع أبيه، إلى الماضي البعيد في البلد الأم. مخابرة هاتفية من رحيم خان يطلب من أمير الحضور إلى باكستان لأمر مهم يتعلق به. ويعود السرد إلى الوراء، وبقفزة كبيرة، يسترجع فيها السارد ماضياً مثقلاً بالذنوب غير المكفرّ عنها أو المصرّح بها حتى لأقرب الناس إليه، لزوجته، التي بدأت حياتها معه مصارحة إياه بماضيها، وبزواج غير مرضيّ عنه لا من الأهل ولا من المجتمع، لقد غفر لها ذلك الماضي، لكن لم تكن لديه الجرأة أو الشجاعة ليصارحها – بالمثل- بماضيه، بخيانته لحسن، وخيانته للعلاقة التي كانت تربط حسن وأباه بوالده، والأذى الذي سببه للثلاثة.

لم يرزق أمير بأطفال بعد زواجه، ودار بخلده أن حرمانه القدري من الطفل ربما كان (بسبب ما قام به، ربما كان هذا عقابه)، هذا المنولوج الاعترافي يعدّ بداية الصحوة؛ صحوة الضمير الذي كان غائباً وعاد فجأة، إذ إن (عذاب الضمير دليل على وجوده، كما يقول الأفغان) (رجل لا يملك ضميراً لا يتعذب)، والعذاب، إضافة إلى القلق والخوف هو مصدر الألم وتنازع الذات الساردة. بالأمس لم يكن يعترف بنوع من الإساءة سبّبها لغيره، خاصة لحسن، على الرغم من أنه تعمد ذلك. الآن بدأ إحساسه يتغير.

لم تكن رسالة حسن إلى أمير التي سلّمها إلى رحيم خان إلاّ سبباً غير مباشر لقدوم أمير إلى لقاء صديق والده في باكستان، و لم تكن تلك المصارحة بين الاثنين عما يتعلق بحياة رحيم خان، بعد رحيلهم، هي السبب أيضاً. لقد استقدم الصديق القديم، رحيم خان حسناً وزوجته فارزانة من الهازارات ليسكنا معه منزل والد أمير لحمايته من عبث العابثين، وعادت سنوبار، والدة حسن، بشكل مفاجئ؛ لتنضم إلى العائلة في سكنها الجديد، ثم ولادة سهراب لحسن، هذا الطفل الذي كان شبه أبيه حتى في مقلاعه الذي يتزنّر به أينما ذهب، ثم مقتل عائلة حسن على يد الطالبان الذين احتلوا المنزل، خلال سفر رحيم خان، و لم يبق سوى الطفل الذي أودع الميتم. لكن ذلك كله لم يكن هو السبب أيضاً. يبقى سرد رحيم خان يسير سيراً متتابعاً وتصاعدياً في طريقه إلى التطور. وتبدأ الحبكة بالتعقد عندما يطلب من أمير الذهاب إلى كابول لإحضار الطفل سهراب لإيداعه بين أيدي (توماس وبيتي كو لدويل) الزوجين الأميركيين اللذين يديران ميتماً في بيشاور. يتحول السرد إلى حوار بين رحيم خان وأمير، الذي يرفض الذهاب في أول الأمر، مغامراً بحياته وحياة أسرته التي تنتظره في المهجر. عند ذاك لم يجد الصديق بداً من المصارحة والكشف عن السر. "... حسن، أخوك غير الشقيق من أبيك، وعليك أن تذهب لتخليص ابنه".

- لماذا أنا؟ لَمَ لا تدفع لشخصٍ هنا كي يذهب، سأدفع له إن كانت مسألة مال!

- أعتقد أننا ....، نحن الاثنان، نعلم لماذا يجب أن تكون أنت! أليس كذلك؟ (ص٢٢٠ - ٢٢١)

- «هناك طريقة لتعتق نفسك ... بإنقاذ طفل صغير، يتيم، ابن حسن، الضائع في مكان ما من كابول.» (ص٢٢٧)

يبدأ أمير باسترجاع الإشارات التي كانت أمامه في الماضي، والتي لم يجد تفسيراً لهـــا إلاّ الآن "... طلب بابا الدكتور كومار ليصلح شفة حسن، عدم نسيانه لعيد ميلاده، جواب بابا الحازم عندما سألته عن استئجار خدم جدد قال: حسن لن يذهب إلى أي مكان، ... هو باق معنا حيث ينتمي، هذا بيته، ونحن عائلته،... لقد بكى بابا عندما غادرنا علي وحسن ..." (ص٢٢٥)

يعود أمير إلى ذاته، والمونولوج سيد الموقف؛ فالأمر يستدعي كشف حساب عن الماضي، وإعادة النظر في المواقف الجبانة تجاه أخيه الآن، وتجاه ابن أخيه المعرّض للخطر. "... نظرت ثانية إلى الوجـــه المستدير في الصورة ... لقد أحبني حسن كما لم ولن يحبني أحد ثانية، لكن جزءً صغيراً منـــه مـــازال يعيش في كابول، ينتظر".(ص٢٢٧-٢٢٨) إنها صحوة الضمير الذي عاد من سباته فجـــأة، وأحـــس بمسؤوليات الأمر الواقع الجديد، ولاسيما أنه أصبح مسؤولاً عن عائلة بعد أن كبر، وأنهـــى دراســـته، وامتهن الكتابة الروائية، وتزوج، ومن الطبيعي أن يكون نموّه النفسي قد أخذ مســـاراً ممـــاثلاً لنمـــوه الجسدي، إذ إن الفرد ينتقل " من مرحلة إلى أخرى مع التقدم المستمر"[(١)]، وإن نموّ الشخصية يكتمـــل بحالتين: "النضج الطبيعي، والتعلم ... الذي يخلّص من الإحباط ... ويثابر علـــى تكـــوين الـــتقمص والتسامي والاستبدال"[(٢)]. ويثبت علم النفس التحليلي أنه من الصعب جداً، إن لم يكن من المستحيل، عزل آثار النضج عن آثار التعلم. فالنضج والتعلم يسيران جنباً إلى جنب، بل يداً بيـــد في مجـــال نمـــوّ الشخصية، وكان من الطبيعي، نتيجة لذلك، أن تتغير رؤية أمير للأمور، ويتغير موقفه من الأحـــداث، ومن طريقة مجابهته لها.

يوافق أمير أخيراً، ويتحول السرد إلى حوار بينه وبين السائق في طريقهما إلى كابول؛ حوار تتخلله استراحات وصفية: لأماكن يسترجع ذكرياتها عندما اجتازها مرات ومرات مع أبيه، فيحدد الأمكنـــة: ممر خيبر. ويحدد الزمن، بعام ١٩٧٤، ويذكر أسماء مشهورة لها مرجعياتها التاريخية: البطل الطـــاجيكي مسعود شاه الملقب بأسد بانجشير، طالبان ودورها في أحداث أفغانستان وصورتها في الشريعة، اللحـــى السوداء التي تصل إلى الصدر، والتي دفعت بعض التجار للتخصص في صناعتها، لاســـيما للصـــحفيين الغربيين الذين غطوا أخبار الحرب، ثم سلاسل القرى المنتشرة على الحدود، والخراب الذي يغطي كـــل

---

[١] - هول، **مبادئ علم النفس الفرويدي**، ص ١٠٧

[٢] - **المرجع السابق**، ص ١٣١

شيء. يعود بعد ذلك إلى الحوار مع السائق، حوار له دلالته الصارخة إذ يدور حول أفغان الداخل، وأفغان الهجرة إلى الخارج. "... أشار السائق إلى رجل عجوز تغطيه أسمال، يتثاقل على طريق ترابي. حزمة من القش مربوطة على ظهره، هذه أفغانستان: آغا صاحبا ... أنت، لقد كنت دائماً سائحاً هنا، لكنك لم تدرك هذا... لماذا عدت؟ لتبيع أرض بابا؟ تأخذ المال وتهرب عائداً إلى أمك في أمريكا! (ص٢٣٣) وفي هذا اتهام مباشر من سكان الداخل الذين يتحملون عناء الحرب وتبعاتها ويحملون، دون غيرهم أوزارها، من الأفغان المهاجرين الذين تركوا أفغانستان نهباً لحروبها الداخلية، ناجين بأنفسهم، مفضلين عذابات الغربة على ذلك.

وحدات نصية جزئية مثقلة بموضوعات الحرب والأحداث السياسية التي ستصبح جزءاً لا يتجزأ من تاريخ أفغانستان، تداخلت مع النص المتن بصفتها متفاعلات مؤثرة في مجريات النص، تحمل رؤية نقدية واعية لما يدور حولها ونستطيع تحديدها بـ:

١- سيطرة قوات اتحاد شمال الأطلسي (الناتو) على كابول ١٩٩٢ – ١٩٩٦.

٢- توصيف أعمال الناتو وفظائعهم، (يقتلون أي شيء يتحرك.) التحالف دمَّر كابول أكثر من الاتحاد السوفياتي.

٣- دخول طالبان، بصفتها قوات المجاهدين، إلى كابول، وطردهم قوات التحالف؛ «عندما دخلت طالبان وطردت قوات التحالف من كابول رقصت في الشارع و لم أكن وحدي، قال رحيم خان.»

٤- انقلاب الموقف الشعبي ضد طالبان الذين يشار إليهم «بأصحاب اللحى»، للفظائع التي ارتكبوها: منها مجزرة مزار شريف ضد الهازارا، ومجزرة حصن بالإحصار، ثم منعهم إحياء التقاليد الشعبية، تضييق الخناق على تصرفات الناس ... يجب أن تكتب عن أفغانستان ثانية ... نخبر بقية العالم ماذا تفعل طالبان بوطننا" .. طالبان التطهير العرقي، هؤلاء الذين لا يسمحون للمرء أن يكون إنساناً".

٥- اعتماد طالبان على "الأدمغة الحقيقية لهذه الحكومة ...: عرب، شيشان، باكستانيون ..." والذين كان يشار إليهم بالضيوف.

تعود الذات الساردة لتتابع سردها في رحلتها للبحث عن الميتم الذي يقبع فيه سهراب. ينقطع السرد لمزيد من الاستراحات الوصفية التي تصور الحالة التي آلت إليها أفغانستان، ولجوء مستمر إلى

الاتكاء على أسماء بعينها لها مرجعياتها الواقعية في البلد: جادة مايووند، مقاطعة كارتيه رسي شمال نهر كابول الجاف ... حصن بالاهيسار؛ المعلم الأثري الذي احتله سيد الحرب دوستُم ١٩٩٢ على ساحة جبل شيردرواند إلى مزيد من اللقطات الوصفية التي تبرز سخرية المتناقضات: "أبنية تقف منتظرة الانهيار، حفر في السقوف، جدران اخترقتها شظايا الصواريخ، شوارع كاملة تحولت إلى ركام.... لافتة ضربتها رصاصة، على زاوية من الركام تقول: اشرب كوكاكولا". ... ثم ينقل في الجهة المقابلة، وهو في طريقه إلى الميتم، صورة مناقضة للأولى، لمنظر البيوت الجميلة التي مازالت تحافظ على جمالها وأناقتها ضمن خراب كابول: "... لمفاجأتي، أغلب البيوت في وزير أكبر خان كانت بوضع جيد"، إنها لطالبان وللضيوف.

ينفتح الماضي صفحة مضيئة تسترجع فيها الذات الساردة أيامها في منزل الأب الكائن في المنطقة نفسها، وكيف أخبره رحيم خان بأن بعض رجال طالبان أجبروا حسناً وزوجته على إخلاء المنزل، وقتلوهما رمياً بالرصاص. وما بين استرجاع لماضٍ من الذكريات، ومشاهد وصفية من الزمن الحالي، يبقى القارئ في حركة نواسية ما بين الواقع الملموس والخيال الحكائي الغني، واقع، لشدة مرارته، تتمنى أن يكون خيالاً محضاً.

يصل أمير مع السائق، بعد لأي، إلى الميتم ويتوقف السرد ليكون الحوار مع مدير الميتم الذي يخبرهم:

- هناك موظف طالباني رسمي ... يزور الميتم كل شهر أو شهرين، يجلب معه مالاً ليس بالكثير، لكن أفضل من لا شيء .... عادة يأخذ فتاة ..... (ص٢٢٥)

- إذا منعت عنه طفلاً واحداً سيأخذ عشرة، لذا أتركه يأخذ واحداً، وأترك الحكم لله، أبتلع كبريائي وآخذ ماله الملعون، الدنس، الوسخ ثم أذهب إلى البازار وأشتري طعاماً للأطفال.

- اذهبْ إلى ملعب غازي غداً، ستراه عند الاستراحة بين الشوطين، يضع نظارات سوداء ... (ص٢٥٥-٢٥٦)

مهما كان دور التخييل في عملية الكتابة هنا، إلاّ أن مرجعيتها الواقعية ليست بعيدة عن التفكير في أوضاع بلد مازالت الحرب فيه تحصد الأخضر واليابس، ومازالت أسماء بعينها تسيّر تلك الأحداث الواقعية في البلد. المشهد الوصفي للملعب وما يدور فيه بين شوطي اللعب لابدَّ أن يكون من شطحات

الخيال، حتى ولو كانت مرجعيته تحمل شيئاً من حقيقة الواقع. في الاستراحة، احتفال تـأديبي لرجـل وامرأة اقترفا جريمة الزنا، على حد قول رجال طالبان، والحفرتان اللتان حفرتا في الملعـب تنتظرهمـا لتنفيذ العقوبة من قبل رجل دين طالباني:

- نحن هنا اليوم كي نطبق الشريعة، نحن هنا اليوم لنطبق العدالة نحن هنا اليوم لأن إرادة الله ... وكلمة الرسول محمد عليه السلام .... (ص٢٦٧)

"الطالباني الطويل مشى نحو كومة الحجارة .... رمى الحجر نحو الرجل المعصوب في الحفرة أصابه في جانب رأسه" ... والمشهد يكتمل، ... يعاد الرجم حتى الموت، تلقى الجثث في الشاحنة، ويعـود الشوط الثاني من اللعب إلى الملعب وكأن شيئاً من تلك المجزرة لم يكن أبداً. ويتمكن أمير من تثبيـت موعده في الثالثة بعد الظهر مع الرجل الطالباني، صاحب الشأن.

تتصاعد أحداث القص لتصل إلى القمة في التشويق والانفعال حين يكتشف أمير أن رجل الـدين الطالباني بطل حادثة الملعب صباحاً، وصاحب الموعد ظهراً، هو آصف، جاء يحمل ثأراً قديماً في منازلة قتالية أمام الطفل سهراب، الظافر فيها هو الظافر بالطفل.

ينحرف السرد ليتحول بالكامل إلى مشهد وصفي للقاعة، مكان الموعد، لآصف ولباسه الطالباني، للحرس المرافق (Body Gard) للطفل سهراب، وصف يغني الحوار ويقوّي دلالاته:

- إن شاء الله استمعت بالعرض؟ (ص٢٧٤) (في إشارة من آصف لعرض الرجم في الملعب).

- .... لكن، أتريد عرضاً حقيقياً، كان يجب أن تكون معي في مزار شـريف في آب ١٩٩٨، كان هذا ما أسميه عرضاً ... (ص٢٧٤)

مرة أخرى، يريد الكاتب أن يحيل على الواقع، على مجزرة التطهير العرقي ضد الهازارا التي قامت بها طالبان، وليس استرجاع الماضي والعودة به إلى تلك الواقعة، ثم تحديد تاريخها، إلاّ من قبيل الإمعان في مرجعيتها الواقعية، ثم ربط هذا الماضي بالواقع حاضراً.

(- ذهبنا من باب إلى باب، ندعو الرجال والأولاد ونقتلهم أمام عائلاتهم، ليروا، ليتذكروا مـن هم، إلى من ينتمون، كان يصرخ بنشوة ... كنا نقتحم أبوابهم ... وأنا ... أدير فوهـة رشاشـي في الغرفة وأطلق إلى أن يعميني الدخان ... لن تعرف معنى كلمـة تحـرّر إلى أن تقـوم بهـذا). (ص٢٧٤-٢٧٥)

هو تحرّر من نوع آخر يصل إليه آصف، وانضمامه إلى الحركة الحاكمة للبلاد هو سبيل مناسب لتطبيق فعلي للأفكار التي يحملها ويعتقد بها، وتصفية الهازارا بطريقة التصفية الجماعية هو نوع من التحرر للنفس المريضة.

- من باب إلى باب، لم نسترح إلاّ للطعام والصلاة، قال الطالباني. قالها بشغف كمن يتحدث عن حفلة عظيمة حضرها. تركنا الجثث في الطريق، وإذا حاولت عائلاتهم أن تخرج لتسحب الجثث إلى بيوتهم كنا نقتلهم أيضاً. تركناهم في الشوارع لأيام. تركناهم للكلاب، لحم الكلاب للكلاب".(ص٢٧٥)

لقد أنهى آصف تصفية حسابه مع الهازارا، بمن فيهم حسن وزوجته، ولم يبق سوى الطفل سهراب، وهو يحاول قتله نفسياً مع كل محاولة اعتداء جنسي عليه، إنه يتفنن بالقتل، وها هو يخطط مسبقاً لمنازلة أمير، ونفسه تحدثه بالانتصار والظفر بسهراب، طالما أنه يمتلك الوسائل التي تمكنه من ذلك. وانتصاره سيحقق له الخلاص من توتره ومن مواجهة الآلام النفسية التي يعاني منها إنسان مثله مختل في شخصيته، هذا الاختلال يظهر في تصرفاته وفي ردود أفعاله.

فمن الثابت في التحليل النفسي، أن النمو النفسي يماثل النمو الجسدي عند الإنسان من الطفولة مروراً بالمراهقة وانتهاء بالشباب، لكن، وفي كثير من الأحيان، ولأسباب عدة تعود إلى شخصية دون أخرى "يبقى الفرد على درجة واحدة من السلم .... ويكون نموه الطبيعي قد توقف. وعندما يحدث ذلك في النمو النفسي نقول: الفرد أصبح ثابتاً في مرحلة ما...."[١] وهكذا هو آصف، تبقى غرائزه الدنيا هي المسيطرة والمحرضة والدافعة، في حين تغيب الذات والذات العليا المسؤولة عن الأخلاق والقيم، ويغيب الضمير الرادع.

أمير في الطرف الآخر، ينتظر فرصته لعتق نفسه وإراحة ضميره المعذب، لكنه مايزال فريسة للتردد والحيرة، وحديث النفس يفسّر ويبرز إلى السطح ما هو مكنون في العمق: ".... كان تصرفاً غير مسؤول ... سأترك ثريا أرملة وهي في السادسة والثلاثين، هذا ليس أنت يا أمير، قال جزء مني: أنت جبان، هكذا ولدت وهذا ليس سيئاً كثيراً لأن الشيء الجيد أنك لم تكذب على نفسك في هذا أبداً

[١] - هول، **مبادئ علم النفس الفرويدي**، ص١٠٨

... لا شيء خاطئ في الجبن إذا أتى مع البصيرة، لكن عندما ينسى جبان من هو ... فليساعده الله".(ص٢٧٢)

يتأزم الحدث، ويقف أمير وجهاً لوجه أمام آصف. وكل ما يتذكره بعد تلك الجولة المخيفة أنه قاتل قتالاً مشرّفاً يتناسب والغاية منه. لكنه لم يضع في حسبانه أن ترجيح كفة القتال ستكون لمقلاع سهراب، الذي تدّخل في اللحظات الأخيرة. الزمن يعيد نفسه، والموقف مماثل تماماً مع اختلاف طفيف في الشخصيات. حسن في الماضي، في الموقف نفسه أمام آصف في الدفاع عن أمير وبالسلاح نفسه. سهراب (الابن) في الحاضر يرفع مقلاعه في وجه آصف مهدداً ومنفذاً الوعيد من أجل الدفاع عن أمير، بالسلاح نفسه والألفاظ نفسها:

- توقف آغا أرجوك، توقف عن إيذائه.

لم تتوقف صرخات آصف، صرخات حيوان مجروح.

لقد استطاعت الذات الساردة اجتياز امتحان النفس، لتحريرها من عذاباتها، قبلت الدخول في المغامرة، ولو بعد تردد، الدخول في نزال غير متكافئ، والتضحية بخسائر جسدية كبيرة، لكنَّ ما حققته على صعيد ذلك، كان النقطة الأهم. لقد وضعت حداً لصراعاتها الداخلية، صراعاتها مع ذاتها؛ هذه الذات التي يشير إليها فرويد بأنها "الرأس المشهور والبداية لكل صراع، ويضمن ذلك ما يحدث من تضاد مع المحيط الخارجي، وأن نتيجة الصراع تكون حاسمة في نمو الشخصية"[١].

وكان الظفر بالطفل سهراب ظفراً على مستوى تحقيق الذات التي بدأت تعيد بنيانها من جديد على قاعدة أكثر صلابة واستقراراً، يسمحان لها أن تتبنى الطفل وتتعهده بعواطفها، وتتحمل مسؤوليته بجدارة تعيد شيئاً من الدَين المستحق عليها تجاه حسن وأبيه، هذا الدَين الذي تحملت تبعاته طوال السنوات الماضية. وهي الآن أكثر استعداداً للعمل على تنمية الروابط مع سهراب؛ لأن "... ما حدث في تلك الغرفة مع آصف كان قد ربطنا بشكل غير قابلٍ للشك".

ثم تبدأ معركة الصراع مع المحيط الخارجي، الذي لم تكن فيه شخصية آصف، بأفكارها ومعتقداتها وأفعالها، إلا جزءاً من مجموع الشخصيات الأخرى الفاعلة في المحكي التخييلي، والتي كانت

[١] - نفس المصدر.

من ضمن العوامل التي ضمنت للنص تعدد مستوياته، بوصف هذه الشخصيات ذواتاً تعبّر عن رؤى بهدف تعرية الواقع وفضحه.

لم يشأ الكاتب تقديم فعل المعرفة بالمجتمع الأفغاني، والآفات التي تنخر جسده تقديماً مباشراً، بل ترك هذه المهمة لأحداث القص، وللشخصيات لتقديمها من خلال رؤاها، ومن خلال حواراتها، وأحاديثها مع ذواتها، ومن خلال المشاهد الوصفية التي كان كثيراً ما يتوقف عندها، ذلك كله يدفعنا إلى الاستخلاص والاستنباط أكثر مما يلقننا تلك المعارف. وقد تجلت روعة النص في أنه ترك باب المستقبل مفتوحاً نستشرف من خلاله أمرين:

١- عمل الذات الساردة على امتلاك عواطف الطفل، بإزالة حواجز الخوف والقلق والشك من نفس طفولته المعذبة، بعد سلسلة الأحداث المؤلمة التي مرّت عليها، وكانت أقوى وأعتى من السنوات العشر التي لم يتجاوزها عمر الطفل. لقد خاض أمير معركة التبني من خلال قنواتها القانونية والشرعية ليعيش معه في أمريكا، وعليه الآن اجتياز الامتحان الأصعب، وربما ساعده في ذلك محاولة استرجاع ما في الماضي من لحظات دافئة وجميلة تعيد الطفل إلى الزمن السعيد، وإلى اللعب بالطائرات الورقية.

٢- انتهاء الحرب في أفغانستان وعودتها إلى الحياة الطبيعية "... الناس يتحدثون عن معركة قندز، آخر معقل صامد لطالبان في الشمال في كانون الأول ذاك، اجتمع البشتون، الأوزبك، والهزارا في بون تحت سمع وبصر الـ U.N. بدؤوا العملية التي ربما تنتهي يوماً، وقد امتدت أكثر من عشرين سنة من التعاسة في وطننا. لقد أصبحت قبعة حامد كرزاي الكاراكول وتشابانه الأخضر مشهورين." (ص٣٨٥) هذا بالإضافة إلى ما حققه النص من وظائف جمالية ومعرفية، وذلك من خلال تقنياته المتعددة، ومن المواقف الملموسة للشخصيات المتنوعة تجاه المعايير الاجتماعية والقيم الأخلاقية.

لقد هاجر خالد حسيني، مؤلف "عدّاء الطائرة الورقية" إلى أمريكا، وطنه الجديد، حاملاً معه، في عقله وفي قلبه، كثيراً مما أثقل ويثقل كاهل الوطن الأم، أفغانستان؛ تاريخياً، واجتماعياً، وسياسياً. واستطاع، عن طريق التخييل الروائي، المتاخم لحدود السيرة الذاتية، والمستند في كثير من تفاصيله إلى الواقع الأفغاني، أن ينقل بفنية سردية عالية، حكاية طفلين أفغانيين؛ حملا في صداقتهما كل تناقضات مجتمعهما في الحب، والصداقة، والشرف، والخوف، والذنب، مبرهناً على قدرته في خلق حياة جديدة تسعى إلى الكمال.

قائمة المصادر والمراجع

١- بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي**، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط١، د.ت.

٢- حسيني، خالد، **عداء الطائرة الورقية**، ت:منار فياض، دمشق: دال للنشر والتوزيع، ط١ ٢٠١٠م.

٣- فرويد، سيغموند، **الهذيان والأحلام في قصة غراديغا جوسن**، ت: نبيل أبو صعب، مراجعة: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، د.ت.

٤- مويفن، المصطفى، **بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة**، اللاذقية: دار الحوار، ط١، ٢٠٠٥م.

٥- النابلسي،محمدأحمد، **فرويد والتحليل النفسي الذاتي**، بيروت:دارالنهضة العربية،د.ط، ١٩٨٨م.

٦- نويل، جان بيلمان، **التحليل النفسي للأدب**، ت: حسن المودن، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٧م.

٧- هول، كالفن، **مبادئ علم النفس الفرويدي**، تعريب دحام الكيال، بغداد: مطبعة العاني وجامعة، ط١، ١٩٦٨م.

المصادر الأجنبية:

1- Hosseini (Khaled)، Les CERFS – VOLANTS DE KABOUL، traduit par valerie BOUGEOIS –belfond، Paris 2005

الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلّقات

د.غيثاء قادرة*

الملخَّص

الثنائيّة الضديّة بنية لغوية متقاطعة اللفظ والمعنى، متباينة، ظاهرة في النسق، مضمرة، تظهر في تباينها إبداعاً وجمالاً شعريين، تعتمر نسيجاً لغويّاً يعدّ ترجمةً لنفسية الشاعر ومكنوناته الداخلية. والثنائية: مصطلح يقوم على الربط بين الظواهر المنفصلة والتعالق بينها، نشأت من شعورين مختلفين عاشهما الشاعر في بيئة فرضت معطياتها نمطاً معيشياً أيقظ عنده إحساسين متضادين هما: الشعور بالذات، والشعور باستلابها، عكسهما الشاعر في صور ظاهرة ومستترة تعدُّ ركائز ينهض بها البحث، أهمُّها: البقاء/الفناء، والوصل/الفصل، والعودة /الرّحيل، الظّلمة /الضّياء، الحياة /الموت. ويتقابل الطرفان المتضادان وقد يتكاملان، ولا أهمية لطرف منهما بمعزل عن الآخر.

يعدّ هذا البحث قراءةً جديدةً من مجموعة قراءات تناولت نماذج شعرية لبعض شعراء المعلقات بالدراسة والتحليل والتفسير، عبرالتعمق في البنية اللغوية الشعرية، واكتشاف الدلالات والرموز، اعتماداً على الثنائيات الضدية التي تُعالَج في ضوء دراسة نصّية تتناول الثنائيات، وتقف على أبعادها النفسية.

كلمات مفتاحية: ثنائيّة ضديّة، نسق.

المقدمة:

إنّ المفارقة المعنوية واللفظية من مزايا النص الشعري عامة، والجاهلي خاصة؛ لأنها جعلت منه بنية جدليّة سعت بعض الدراسات النقدية الحداثية إلى تفكيكها عبر مقاربة البنى اللغوية المتعارضة كشفاً عن أبعاد هذه المفارقة.

* مدرسة في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠١/١٥م تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٢٨ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٦/١٧م.

أودع الشاعر الجاهلي في نصه الشعري خلاصة تأملاته في الكون والوجود، وتجاربه، كما أظهر العقلية الجاهلية الخاضعة لمنطق الجدليّة المتّسمة بالشك والتساؤل عن مجمل موضوعات الحياة، ولا سيّما ما أُشكل منها. وهذه السمة جعلت النص الشعري متميزاً لاحتوائه دلالات مفتوحة، لا حصر لها.

اعتمد الفكر الجاهلي، في إنتاجه، المعاني المتقابلة، المتباينة، الغائرة في أعماق النفس الإنسانية الـتي تجسدها ثنائيات ضديّة، فالحياة غريزة عاشها الجاهليون هروباً من الشعور بالموت، والموت هاجس لايبرح مخيّلتهم، والنور والظلام موجودان جنباً إلى جنب في حياتهم، فسيرورة الحياة الجاهلية يتجاذبها طرفان متضادان متوازيان متكافئان متصارعان والعلاقة بينهما علاقة نفي وتضادٍّ، وقد تكون علاقة إيجاب، وتأكيد، أو انسجام. والثنائيات المدروسة في المعلقات تتمحور حول: الخير/الشّر - الحق/الباطل، الظلام/النور، الوجود/العدم.

من هنا كان لا بُدَّ لنا من البحث عن آلية لقراءة النصّ الشّعري، تعتمد استكناه بنية الصورة، والسياق اللغوي؛ وتعميق الوعي بمكنونات هذا الشعر، وثنائياته، وأسراره وجماله.

يقوم هذا البحث على الدراسة النصّية لنماذج من شعر المعلقات، تربط بين العامل النفسي والبنية الشعريّة.

مفهوم الثنائيات الضدية:

التضاد: "هو ضدّ الشيء: خلافه، وقد ضادّه، وهما متضادّان، ويقال ضادّني فلان إذا خالفك، فأردت طولاً فأراد قصراً، وأردت ظلمة، فأراد نوراً "[1]، أي ورود المعنى أو اللفظة -في السياق الشعري- ونقيضها سلباً أو إيجاباً.

وينظر إلى التّضاد في النقد العربي القديم على أنّه مرادف للطباق والتكافؤ، فقد جاء في قول لأبي هلا ل العسكري عن الطباق:" أجمع النّاس أنّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه، في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحرّ والبرد "[2]. وفي هذا لا خلاف بين معنى التضاد ومعنى الطباق، وفي سياق الحديث عن التطبيق،

---

[1] - ابن منظور، **اللسان**، مادة "ضدد".

[2] - أبوهلال العسكري، **الصناعتين**، ص ٣٣٩ .

جاء التضاد بمعنى: "المطابقة والطباق والتطبيق والتكافؤ، والتضاد هو أن يجمع بين المتضادين، مع مراعاة التقابل، فلا يجيئ باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم"[١]،كقوله تعالى:﴿ فلْيضْحكوا قليلاً، ولْيبكوا كثيراً﴾ [٢] .

أمّا التكافؤ الذي يحمل المعنى نفسه، فقد أدرجه قدامة بن جعفر تحت نعوت المعاني عندما قال: "ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئا، أو يذمه ويتكلم فيه، فيتأتى بمعنيين متكافئين، أي متقابلين، إمّا من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل "[٣].

ورأى الجاحظ أنّ قانون الثنائية الضدية هو قانون الحياة المعيشة، وأن مكونات الوجود تقوم بأمور ثلاثة: منسجم، ومتغاير، ومتضاد، ويرد هذه المستويات الثلاثة إلى ثنائية الثابت والمتحول ويقول:"تلك الأنحاء الثلاثة كلها في جملة القول جامد ونام"[٤]، أي ساكن ومتحرك.على الرغم من ذلك لم يظهر الجاحظ ما هو الجامد وماهو المتحرك النامي، و لم يوضح أن النمو يناهض الجمود، وأن الحركة تجبّ السكون، وأن أثر الثنائيات في نفس قائلها كبير، وبعدها النفسي واضح . ودافعها الاجتماعي دعا إلى اعتمادها صيغة شعرية. على الرغم من تعدد المصطلحات. أكّد عبد القاهر الجرجاني أهمية التضاد وأثره في تشكيل الصورة الفنية في قوله: "وهل تشكّ في أنه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه/موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء ومن جهة أخرى ناراً" [٥]، لقد بيّن الجرجاني فاعلية التضاد في النص الشعري، ومدى تعالق طرفي الثنائية وتكاملهما، وهذا ما لم يبرزه غيره من النقاد العرب القدماء الذين اكتفوا بإبراز الصورة الشعرية وأركانها، ومعناها المباشر واكتفوا بتعريف الثنائيات، وتعدادها، والإشارة

---

[١] - الشريف الجرجاني، **التعريفات**، ص٦١. يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**،ص٢/٣٧.

[٢] - التوبة، ٨٢

[٣] - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ١٤٧-١٤٨.

[٤] - الجاحظ، **الحيوان**، ص١/٢٦.

[٥] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٣٢.

إليها من غير التركيز على أهميتها وأثرها في نفس قائلها، ودورها في التشكيل الجمالي للنص الشـــعري، مبتعدين عن الرمزية والبعد النفسي الكامن وراء هذه المتضادات.

أما المعجم الفلسفي فقد عرّف الثّناثيّة بقوله: "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي: القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمـــادة، أوثنائيـــة الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون" [١]، وهـــذا يؤكّد تعالق الأطراف المنفصلة؛ إذ لابد من وجود منطقة وسطى تربط بين المعنى وضـــده، وتـــواري أحدهما خلف الآخر بانتظار إعلان ذاته. و"الثنائيات الضديّة وليدة فكر معرفي يتحرك، وينسج مســـار حركته، ويتشكل تاريخياً، وثمة ثنائيات كثيرة لها أشد الحضور في حياتنا، فلا وجود لشـــيء مـــن دون نقيضه، أما اللغة فهي أداة تحقيق معاني الحياة"[٢]. وتشكل الثنائيات الضديّة ركنا أساساً مـــن أركـــان الخطاب الشعري، وبنية لغوية فاعلة في خلق تصورات معينة تجاه مكوّنات الوجود؛ إذ "تنبع الثنائيـــة الضديّة من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ومن ثم تكرارها عدداً من المـــرات، ثم انحـــلال هـــذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النص طبيعته الجدلية " [٣] القائمة على تنـــاوب الأطـــراف في الظهور والاستتار، وتكاملها رغم تضادها، فـــ (الوجود والعدم) —على سبيل المثال- بنية لغويّة قوامها التضاد بين عنصرين أساسيين، متمايزين متكاملين، فلكي يعمل الوجود يجب أن يمتلـــك خصـــائص العدم، وخلاف ذلك صحيح.

أمّا النقاد المحدثون الغربيون، فقد اعتمدوا معطيات الفكر الغربي، فكوهن يـــرى أن "الثنائيـــات الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هـــو الـــذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي"[٤]،أي أحدهما مدرك واضح في السّياق والآخر مضمر،كامن في اللاشعور، يرى عبر استكناه الصورة والبحث في أبعاد طرفي الثنائية ورمزيتها. وهـــذا

---

[١] - جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص ٢٨٥.

[٢] - سمر الديوب، «مصطلح الثنائيات الضدية»، **مجلة عالم الفكر**، ص ١١٦.

[٣] - كمال أبوديب، **جدلية الخفاء والتجلي**،ص ١٠٩.

[٤] - جان كوهن، **اللغة العليا، النظرية الشعرية**، ص ١٨٧.

بيّن في بعض أشعار المعلقات."ففي داخل النفس البشرية يلتقي طرفا هذه الثنائية التي انشغل بها الفكـــر الإنساني، وبدت الحياة صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الأضداد والثنائيات، فلاوجود لفكر إنساني من دون ثنائية ضدية"[١] .

الثنائيات الضدية في لغة الشعر الجاهلي:

قدّم الشاعر الجاهلي في صوره الشعرية عالماً من الصراع الوجودي بين الموت والحياة عبر بنى لغوية متباينة ومتمايزة أظهرت وعيه وحسّه الإنساني بأبعاد هذا الصراع بعد أن عايش تناقضات الحياة بكل اتجاهاتها، وأسس رؤية مفسرة للأمور المشكلة في البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها، مثلمـــا حـــاول أن ينتقل بفعل التناقضات -عبر رؤياه- من غياهب العدم إلى رحاب الوجود، ومن الضياع إلى الوصـــول، ومن الغموض إلى الوضوح، ومن الاستتار إلى التجلي. إن بنية القصيدة الجاهلية التي يتقاسمها تيـــاران متضادان تؤسس جوهر النص الشعري الجاهلي، "الأول تيار وحيد البعد يتدفق في مسار لا يتغير مجسداً انفجاراً انفعالياً يكاد أن يكون لا زمانياً وخارجاً عن السيطرة لا يكبح، والثاني تيار متعـــدد الأبعـــاد يشكل نقطة التقاء ومصبّاً لروافد متعددة لتيارات تتفاعل أكثر وتتواشج.

فالتيار الأول يتجسّد في الحالة الانفعالية المفردة، ويظهر أكثر في شعر الغزل وبعـــض قصـــائد الخمـــر والمراثي، فيما يظهر التيار الثاني أكثر تنوعاً وعمقاً، يُحتفى فيه بالحياة، ويشعر بالإحساس المأســـوي في مواجهة الموت"[٢]

١-ثنائيةالحضور والغياب في لوحات الطلل:

يتخلل حركة الأطلال عدد من الثّنائيات الأساسيّة التي تخلقها التعارضـــات، مثـــل: الجفـــاف/ الخصوبة، الرحيل/البقـــاء، الحيـــاة/الموت، الوجود/العـــدم، الســـكون/الحركة، الحضـــور/الغياب، الاستتار/الانكشاف، الزوال/الديمومة، وغيرها من الثنائيات الأساسيّة في الشعر الجاهلي. والصّراع بين طرفي الثّنائية يظهر صورة الإنسان في مواجهة الزمان – العدو الأكبر للجاهلي.

[١]- سمر الديوب، «مصطلح الثنائيات الضدية»، **مجلة عالم الفكر**، ص١٠٠.

[٢]- محمد بلوحي، **بنية الخطاب الشعري الجاهلي**، ص٣٨.

ولنبدأ من إبداع امرئ القيس الشعري، الذي لم يتوقف في موضوعاته وأساليبه الفنيــة عندالشّــكل اللّغوي فحسب، بل أثرى هذه الموضوعات، بالثنائيات الضديّة التي تعدّ محطّ إبداع يسمو به إلى أفــق بعيد يميزه ممّن سواه من الشعراء.

وسنقف على ثنائية الحضور والغياب التي تختزلها الوقفة الطللية التي احتوت معاني ضديّة كقوله: [1]

قِفَا نبكِ مـــنْ ذكـــرى حبيـــبٍ ومَنْـــزِلِ بِسِقْطِ اللِّـــوى بـــينَ الـــدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ

فَتُوضِـــحَ فـــالمِقراةِ لم يَعْـــفُ رسمُهـــا لِمَا نسجَتْها مـــــنْ جَنُوبٍ وشَمـــْـــأَلِ

تعدّ الوقفة الطللية عند امرئ القيس صرخةً متمردةً أمام حقيقة الموت والحياة. لقد واجه الشـــاعر الموت بالحياة المنبعثة من قلبه. بكى الشاعر مطهراً نفسه من أدران الفناء، مستعيناً بصحبه لمقاومة الغربة ومواجهة الفناء. وقد قدمت جزئيات الثنائيات غير المباشرة أقصى دلالاتها في تعارضات: الحياة/الموت، السكون/الحركة.

(قفا) بنية لغويّة تختزن ثنائيّة الحضور والغياب، حضور الأنا الداعية للوقوف والبكاء على من رحل، وغياب الآخر المفقود من الزمن الحاضر. فكانت ثنائية (قفا/نبك) دعوة للتحدي، عبر الوقوف، فالبكاء حزناً، ظاهر الصورة وقوف فبكاء، أمّا باطنها فيتجلى في رمزية الطرفين، الأول هو: نفـــس الشـــاعر الفاقدة المفارقة، الباكية الباحثة عن معوّض لها، والثاني: الدموع المطهّرة لجدب الذات العطشى للوئـــام والحب والسلام. وعبارة (من ذكرى)، تختصر زمن الفتوة، والإحساس بالذات، الـــذي استحضـــر في الحاضر الأليم، تعويضاً عن الفقد والقهر،وتحقيقاً لتوازن النفس. وتشكل ثنائية "حبيب/منْزل": تضاداً من نوع آخر؛ فالأول حي والآخر جماد"[2]، إنهما رمز للحياة المفقودة، وللاستقرار الضائع بالرحيل.

وتصور ثنائية (الدخول/توضح) حيرة الشاعر وتأرجحه بين الغموض والوضوح، بين ما هو خفي عليه، وواضح لديه،" (فالدخول) تفيد الداخل والباطن، وما هو مظلم ومستتر ومستور ومتـــداخل، في

---

[1]- **ديوانه**، ص ٨-٩. السقط: منقطع الرمل، اللوى: حيث يلتوي ويرق، الدخول وحومل وتوضح والمقراة: أسماء أماكن.

[2]- سوزان ستتكيفيتش، **القراءة البنيوية في الشعر الجاهلي**، ص١١٥.

حين توحي (توضح) بالوضوح، والانكشاف، والبياض، وكأن الشاعر ممزق بين ما هو خفي في الوجود وبين توقه إلى المعرفة، وإلى كشف الأسرار وسبر الأغوار.

وفي غمرة الحس بالجدب والخراب والموت يستلهم الشاعر الأضداد، لعل بتسمية الشيء بضده يتحقق الخصب، ويجري ماء الحياة، ومن هنا يستمد الاسمان "حومل والمقراة " أهميتهما، فالحومل هو السيل الصافي، والمقراة ما جمع فيه الماء، وكأن الشاعر يسعى إلى تفجير الماء من قلب اليباس فيحقق الخصب الرافض للاستسلام للموت"[١]، فالوضوح: انتماء مفقود، والغموض: غربة نفسية.

وتؤكّد ثنائية جنوب/شمأل التعارض بين طرفيها، فريح الجنوب بانية ناسجة، وريح الشمال مدمرة، إنّه التضاد بين البناء والدمار الكونيين والنفسيين اللذين يعيشهما الشاعر.

وفي جزمه (لم يعف) تأكيد البقاء في وجه الفناء عبر ثنائيّة ضديّة يتجلى طرفاها في تعارض معنيي البقاء والعفاء، فنفي الفناء، والجزم بعدم العفاء/تأكيد للبقاء، وإصرار على الحياة.

يتوازى طرفا الثنائية الضدية، ويتوارى أحدهما وراء الآخر منتظرا إعلان ذاته، فإحساس الشاعر بالعجز يتقدم على محاولة إثبات القدرة. فيختفي الوضوح/الانتماء وراء الدخول– الاكتنان/ الغربة والفناء فما إن يزول الفناء حتى يظهر الطرف الآخر للثنائية. والأمر ذاته في تعارض ريح الشمال المدمرة التي يختفي وراءها نسيج الريح البانية. ولا يعني التضاد الفصل بين الطرفين، فثمة منطقة وسطى بينهما، فعلى الرغم من الغياب الواضح في طلل امرئ القيس لحسّ الانتماء والبقاء فقد ظهر الوجود في أبعاد اللفظة، وعمق المعنى. في محاولة لإعادة الحياة في ما محاه الزمن.

فثمّة منطقة وسطى بين الوجود والعدم تصل بينهما، ويستطيع إدراك المرء تعرّف المنطقة والتعامل معها عبر الربط بين طرفي الثنائية والشعور بتكاملهما. وهذا أشبه "بالإشارات الضوئية، فثمة إشارة وسط بين الأحمر والأخضر، تتيح مساحة للذهن البشري؛ ليتهيأ، والفعل البشري هو الذي يختارها".

---

[١] - ريتا عوض، **بنية القصيدة الجاهلية**، ص١٨٩.

[١] والثنائيات الضدية في الوقفة الطللية، كما في غيرها من الصورالشعرية، تسمح لطرف بالاستتار قليلا، يتهيأ ريثما يظهر الطرف الآخر ويؤكد حضوره، وذلك في قول لبيد بن ربيعة العامري: [٢]

عفَتِ الدِّيارُ مَحلُّهَا فمقامُها بِمِنىً تأبَّدَ غَولُها فَرجامُها

فمدافعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رسْمُها خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها

دِمنٌ تجَّرمَ بعدَ عهدِ أنيسِهَا حِجَجٌ خَلْونَ حلالُها وحرامُها

رُزِقَتْ مرابيعَ النّجومِ وِصابَها وَدْقُ الرَّواعِدِ جَوْدُها فرِهامُها

عَرِيَتْ وكانَ بها الجميعُ فأبكَروا منْها وغُودِرَ نُؤيُها وثُمَامُها

تتكثف الثنائيات الضدية في سياقات لفظية حاملة بنى متضادة رئيسة مثل: الوجود/العدم، الحياة /الموت تجسدها الألفاظ الآتية: محلها/مقامها، حلالها/حرامها، جودها/رهامها، نؤيها/ثمامها، وتنحصر دلالات الثنائيات في أبعاد الصور.

استهلّ الشاعر قصيدته بثنائية: العفاء/البقاء، (عَفَتِ الدّيار مَحلُّها فمقامُها) العفاء ظاهر والبقاء مستتر في خفايا الصورة،، في المنطقة الوسطى الواصلة بين الطرفين، المتسعة لطرف دون الآخر، الجامعة في الآن نفسه. فليس العفاء خروجا من البقاء، وليس البقاء مجرداً من العفاء، بل هما متكاملان فمحلها- مكان الحياة المؤقت/ومقامها- مكان الإقامة الدائم يجسدان التعارض بين التنقل والاستقرار، والتمزق بين غولها- المكان المنخفض/ورجامها- المكان المرتفع، بين السمو/والانخفاض، إنها حال الشاعر المتأرجحة بين الحلم والواقع، وبين البقاء /الفناء.

وتلخص ثنائية: مدافع الريان/عري رسمها صورة الخصب/الجفاف، وضديّة الارتواء/العطش، الاستسلام/ التحدّي، والغلبة للطرف الثاني.

---

[١] -كلود ليفي شتراوس، إدموند ليتش، **دراسة فكرية**، ص٢٤.

[٢] **- شرح ديوانه**، ص ٢٩-٣٠٠. **محلها فمقامها**: مكان الحلول ومكان الإقامة، **منى**: جبل، **تأبد**: توحش، **الغول**: ما انهبط من الأرض، **رجام**: اسم مكان، **حجج**: سنوات حلال وحرام، **الودق**: المطر، **النؤي**: جدول ماء، **الثمام**: نبات.

تعرّت مدافع الماء و لم يبق منها إلا الآثار الشاهدة على زمانها، كالكتابة على الحجر. كادت أن تمحى آثارها بفعل الزمن، وفي معادلة الموت الذي يترك بقايا حياة. إنها عملية من "حركة الزمن في مروره يجدد الأشياء ويعريها، في الوقت نفسه يخلّد الأشياء ويمنحها الديمومة"[1].

وتعكس ثنائية حلالها/حرامها تضادّ الجائز والممنوع في ظل بيئة يسيطر الممنوع عليها، ليأتي الجائز ويؤكد ذاته تحديا، عبرجودها /رهامها، الثنائية التي تأتي أهميتها من تفاعل الطرفين المتضادين وتناغمهما، لا من تضادهما.

فالخصب، والعطاء والرزق والولادة وإحياء ما كان ميتاً تجسّد طرف ثنائية ظاهرة تواري الجفاف واليباب خلف الخير العميم، الذي قدم للأرض المجدبة الحياة، بعد أن تلاشت أسباب الفناء. وهنا يبرز التحدي الذاتي للشاعر، المتساوق مع تحدي الطبيعة بفعل المطر المفني للجفاف، إنه انمحاء الانمحاء وعفاء العفاء، وتأكيد الحياة.

تشكل ثنائية الماضي/الحاضر فكرة البنية اللغوية الطللية القائمة على فكرة الحضور والغياب، عريت/كان بها الجميع، طغى السلب على الإيجاب، ومحا الزمن علائم الحضارة الإنسانية، وغلب الطرف الأول من الثنائية- الفناء /الثاني- الحياة، غلب الجدب الخصوبة الكامنة؛ لإعلانها الفاعلية على ساح الوجود، وغلب الرحيل/البقاء، الثمام-صنع الطبيعة، غلب/النؤي -صنع الإنسان، كان سياق الطبيعة هو الأقوى؛ لأنه فعل الزمن الذي لا يستطيع الشاعر مجاراته.

يضع الشعراء ثنائية البقاء/الفناء في طرفين متقابلين متصارعين، يغلب الأول منهما الثاني تارة؛ إذ لابُدّ من الإقرار بقوة الفناء القائدة إلى التمسك بالحياة. وهذا يعزّز فكرة أن التضاد في كنهه تكامل. وبذلك لا يبدو الشاعر الجاهلي -عموما- مستسلما للموت، فهو يتحداه ويختار السبيل الأكثر قوة ودلالة على دفعه. إن الحياة عنده تنبثق من لجة الموت.

لقد تحدى معظم الشعراء الموت عبر صور مختلفة ومن بينها صورة الطلل، الذي تنبعث منه الحياة ولو بطريقة مختلفة.

---

[1] -كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا**، ص٥٨.

"إن الشاعر العربي وهو ينسج خيوط قصيدته في هذه اللحظة الطللية الحية والموحدة، يعيد إنتـــاج الزمن، كما أعاد خلق المكان".[1] يعيد الشاعر إنتاج الزمن فنيا، وفق رؤاه وفق ما يحلم به مـــن زمـــن يتحدى فيه الفناء، لأن الزمن الفيزيائي أرهقه، وأزهق روحه، فهو الأيام المتوالية المتسارعة السالبة كلّ جميل في الحياة، بل هو العدو الأكبر للجاهلي –أيضا- حتى المكان الذي جار عليه الزمان فحولـــه إلى آثار شاخصة يخلقه الشاعر فنيا، استجابة لحلم النفس بالبقاء والحياة في المكان المتخيل المنـــاهض فعـــل الزمن.

تجسّد الثنائيّات الضديّة السّيرورة الشّعرية في حركتها المتصاعدة في وجه الزمن الهارب؛ إذ تتقاســـم البنى اللغوية في معناها التصارع بين البقاء والفناء من جهة، وبين أضداد تشكل سمة أساسية من سمـــات الموقف الوجودي من جهة أخرى، "أي حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقـــف الوجودي نفسه"[2]، وفي هذا لا تبدو الثنائية الضدية لغوية فحسب، إنما سياقية –أيضا- فهـــي تقـــدم صورة لتخفي النقيض.

ويبرز النابغة الذبياني في صوره وجهي المكان المتضادين، بواقعية، في قوله: [3]

يا دارَ مَيَّةَ بالعلياءِ فالسَّنَـــــــــــــــدِ أقوَتْ وطالَ عليهـــا ســـالفُ الأبـــدِ
وقفْـــــتُ فيهـــــا ،أُصَيـــيلاناً أُســـــائلُها عيَّتْ جَواباً وما بـــالرَّبْعِ مـــنْ أحَـــدِ

ثمّة مزدوجات تشكّل ثنائيات ضديّة تداخل نسيجا ًلغويا ًفكريا ًقائما ًعلى وجهين متضـــادين، أحدهما بارز والآخر مخفي، الزمن وسالف الأبد، هوالطرف الفاعل في وجود الشاعر المهدد/والحاضـــر السعيد، الطرف المخفي الساعي لإبراز ذاته في حياة الشاعر، وتختزن ثنائية: أقوت-طال عليها/ وقفت فيها-أسائلها، القدرة الظاهرة المتوارية وراء الإقرار بالعجز، فأسائلها /مابالربع من أحد، إقرار بالضعف والفناء.

[1] - حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة**، ص٣٦.

[2] - **المرجع السابق**، ص٧١.

[3] - **ديوانه**، ص ١٤، **العلياء**: ما ارتفع عن الأرض، **السند**: سند الجبل، **أقوت** :خلت من الناس، **أصيلانا**: عشاء، **عيت**: لم تجب.

إن شعرية البيتين قائمة على الأنساق المضمرة، المؤسسة أصلا على مبدأ الضدية الـذي يـؤدي إلى البعد الواضح بين المعلن والمستتر، والذي يجسده زمنا البداية والنهاية -طرفا الثنائية الضـدية- بداية العجز/نهاية القدرة.

وجاء في طللية زهير بن أبي سلمى:[١]

أَمِنْ أمِّ أوفى دِمنةٌ لم تَكَلَّمِ   بحومَانةِ الدَّرَّاجِ فالمُتثلَّمِ؟
ودارٌ لها بالرَّقْمتينِ كأنَّها   مَراجعُ وَشمٍ في نواشرِ مِعْصَمِ
بها العِينُ والآرامُ يمشِيْنَ خِلْفةً   وأطلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

يضعنا هذا النص، منذ بدايته-أيضاً، أمام ثنائية الديار/الرسوم. مكان عامر/ مكان خاو، طرف تشكله فكرة الفناء / لم تكلم، وطرف تشكله فكرة البقاء /مراجع وشم، العين والآرام. يستفهم الشاعر مستنكراً ــ زمن وقوفه ــ عن أسباب التحول الطارئ على المكان. "أمن أم أوفى دمنة.."، وسيطرة الموت عليه، محاولا بعث الحياة في صورة تواري مشهد الحياة وراء مشهد الموت. ولعل تشبيه الشاعر الرسوم بالوشم المزين يدي الفتاة دليل مهم على حس البقاء والوجود الذي يسيطر على الشاعر المسكون بهاجس التحدي، والفعل الذي دفعه إلى خلق بدائل فنية لمحاربة الشعور بالفناء، مثل الكتابة والوشم والترجيع، التوالد والإطفال، وصور الحياة التي تستحضر جمالياً عبر صور الإنسان الفاعل.

إن مشهد تحول الديار إلى أطلال تجسد عفاء شموليا للمكان يبعث التفجع والألم في نفس الشاعر، ويبعث الشعور المضاد-أيضا- في محاولة للنهوض وجب فعل الزمن، وتدميره، وخلق روح تجسد الحياة (الآرام ــ العين ــ وشم).

لقد أبرز منظر التحول من الحركة إلى السكون، ومن البقاء إلى الفناء فعل الزمن المجسد وقتية القوة واستمرارية الضعف الذي يؤكد فناء القوة الإنسانية أمام سطوة الزمن، فلاتتمكن من الثبات في حدود المكان.

---

[١]- **ديوانه**، ص٩-١٠، **الدمنة**: آثار الديار، **الحومانة**: ما غلظ من الأرض، **الدراج والمتثلم**: موضعان، **الرقمتان**: موضعان أحدهما قرب المدينة، والأخرى قرب البصرة، **العين**: البقر الوحشي، **الأطلاء**: أولاد البقر، **المجثم**: المربض.

وقد يغدو"الطلل في الإنجاز الشعري إعلاناً عن ميلاد حياة أخرى في مواجهة الموت الذي لا يفتأ يلاحق عناصر المتعة والحياة، إنه تشبث دائم برموز اللذة، وإصرار على بقائها حية" [١].

لقد انسحبت ثنائيات الحركة/السكون، الشاعر /الطبيعة، التحول /الثبات على مجمل الصور الفنية التي خلقت إيقاعا متناغما متطورا على مستويات النص الشعري رمزيا ونفسيا.

٢- ثنائية الرحيل/البقاء في لوحات رحيل الظعائن

تعدّ الرحلة محطة وجودية من المحطات التي تدور حول إشكال الصراع بين الحياة والموت، وتعد الناقة- ركنها الأساس—سلاح الشاعر ضدّ صعاب الحياة، فهي مطيّة تحدّى عبرها الإحساس بالفناء، وقدم في صورها المشهدين الضّدين معا، مشهد الضعيف ومشهد القوي.

وهاهي ذي ناقة طرفة بن العبد الملاذ الآمن من غياهب الزمن المدمر تظهر التّعارضات اللغوية والمعنوية، في قوله:[٢]

كأنَّ حُدوجَ المالكيّةِ غُدْوة خلايا سفينٍ بالنّواصفِ منْ دَدِ
عَدوليّةٌ أو منْ سفينِ ابنِ يامنٍ يجورُ بها الملاَّحُ طَوراً ويَهتدي
يَشُقُّ حُبَابَ الماءِ حيزومُها بِها كمَا قسَمَ التُّرْبَ المفايلُ باليدِ

تقوم شعريّة النّص على إضمار الأنساق المؤسّسة على مبدأ الضديّة، وهذا ما يؤدي إلى وضوح المسافة بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر، فصورة الناقة -السفن التي تشق عباب الماء- مثلا، تختزن علاقة ضدية بين ما تظهره الصورة من رحيل وفراق، وبين ما تخفيه من شعور يستثمر إدراك الشاعر الواعي لحالة الانفصال عن الذات، القلق من الفناء المحيق به بسبب الصراع القائم على الحياة، الساعي إلى الوصول حيث يبتغي.

يجور/يهتدي، حدوج المالكية/خلايا سفين، الجفاف /الخصب، الضياع /محاولة الوصول. ثنائيات تبرز التضاد بين الثبات والتحول في وجود الشاعر، وتؤكد حدة التوتر بين الواقع المأساوي المعيش

---

[١]- حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي**، ص ٥٢.

[٢]- **ديوانه**، ص٧-٨، **الحدوج**: مراكب النساء، **المالكية**: من بني مالك، **الخلايا**: السفن العظام، **النواصف**: الأودية، **دد**:اسم موضع، **عدولية**: قرية بالبحرين، **ابن يامن**: ملاح، **يجور**: يعدل ويميل.

المحكوم بجور الزمان، وجهل المكان، وبين الحلم بالصلابة، والوصول حيث المبتغى، (يهتــدي)، وهــو الشعور الكامن في اللاوعي، الذي يسعى الشاعر لتحقيقه.

يسكن فكر الشاعر هاجس الوجود، هروباً من الشعور بالفناء، والناقة –السفينة"هي أسلوب مــن أساليب التعويذ لأنها تجسد الحركة المستمرة"[١]، هي التعويذة الأقوى ضد عوامل الفنــاء ومســوغات الضعف، بل هي الذات الحالمة بالقوة، وتشبيه الناقة بالسفينة ما هو إلا بحث عن الخصــب في عــالم الجدب والجفاف.

وتجسّد ثنائية: رحيل الظعائن/خلايا سفين صراع الوجود والعدم، إذ يختزن الدمار الطــرف الأول من الثنائية، ويعتمر الخصب والحياة الطرف الثاني، يجور-يضيع/يهتدي- يصل، إنه الإصــرار والإرادة على الوصول إلى بر الأمان، إنه اللقاء والاستقرار في وجه الضياع.

تبرز ثنائية البقاء/الرحيل في هذه الصورة، رحل الحب والخصوبة برحيل المحبوبة، وفي قول زهير بــن أبي سلمى:[٢]

تَبصَّــرْ خليلــيْ هــلْ تــرى مِــنْ ظعــائنٍ تحمّلْنَ بالعليــاء مـــِن فــوق جُــرْثُمِ ؟
بكــرْنَ بُكـــوراً واسْتحــــرْنَ بسُحــــْرَةٍ فهُنَّ، لِــوادي الــرَّسِّ، كاليــدِ للفــــمِ
جَعلْـــن َالقَنانَ عـــنْ يمــينٍ وحَزْنَـــــهُ ومَـــنْ بالقَنـــان، مِـــن مُحِـــلٍّ ومُحْـــرِمِ
ظهــرْنَ مِــــنَ السُّــوبَانِ ثمَّ جَزَعْــــنَه علــى كــــلِّ قَينيٍّ قَشِيبٍ، مُفَـــــــأَّمِ

تبرز شعرية النص في الصور المولدة للثنائية الضدية، أبرزها صور المكان بطرفيه الظــاهر والمضــمر، المجسد ثنائية الحياة /الموت،الجفاف /الخصب.

---

[١]- مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص ١٦٢.

[٢]- **شعره** ،ص١١-١٣، **استحرن**: خرجن في السحر، **الوس**: البئر، **القنان**: جبل لبني أسد، **الحزن**: ما غلظ من الأرض، **المحل**: الذي لا عهد له ولا ذمة، **السوبان**:اسم واد، **القشيب**:الجديد، **المفأم**: الذي قد وسع من جانبيه، **قيني:** قتب منسوب إلى بلقين، وهم حي من اليمن.

في دعوة الشاعر للتّبصر ورؤية فعل الزمن دعوة لتوديع السّلام الراحل مع الظّاعنات الـرّاحلات، الرّامزات إلى رحيل الخصوبة والولادة والجمال، الباحثات— في سباق مع الزمن عن المكـان الحلـم، الرؤيا.

يظهر المكان بثنائيته فيصلاً يحكم غلبة الطرف الأقوى، الكامن في اللاوعي، المضمر، والمجسـد الرؤيـا البصيرية للمكان المحلوم به على الطرف المدرك، القابع في الوعي، الذي يعتمه الفناء-الطلل. فالمكان هو المنطلق وهو المبتغى،كان ثابتاً فتحول،خالياً فاعتمر وتحول معه الإدراك. بدأ أرضاً جرداء قاحلة وانتهى أرضاً خصبة.

لقد سخر الزمان، (الإبكارو الإسحار)، لأجل المكان المحلوم به، من المكـان البكـور، وإليـه السحور. منه كان التحول وفعل الزمن. (بكرن بكورا...)، (فهُنَّ لوادي الرسِّ كاليد للفم)، (جعلـن القنان عن يمين وحزنه). على الرَّغم من الأهوال والمخاطر المحيطة بموكب الرحلـة في وادي الـرَّسّ، المتمثّلة في اتساعه، وابتلاعه، وإطباقه على المارِّين إطباق الفم على اليد مُلتـهماً مُبتلعـاً؛ فـإنَّ إرادة الشاعر في الحياة برزت، والمواجهة التي تنهي فعل الخوف ظهرت، والتحوّل إلى تجاوز الصّعاب والسير سهلاً، فرض نفسه في إقرار المبطّن بالوصول حيث المبتغى، فكان الاستقرار في وجه الضياع، والحركة في مواجهة الثبات، والسعي مقابل السكون، والخصوبة مقابل الجفاف. في وصول الظاعنـات المـاء وصول إلى الخصب والحياة والاستمرار والتجدد، إلى المكان المستتر في اللاوعي هروبـاً مـن اليبـاب المكاني.

٣--ثنائية الأنا /الآخرفي صور الفخر بالقوة:

خير مَنْ جسّد مفهوم القوة والضعف في ثنائيات متضادة من الأفعال والأسمـاء هوالشـاعرعمروبن كلثوم في قوله:[١]

أبَا هندٍ فـلا تَعـْجَلْ علينـا وأنْظِرْنا نُخـبِّرْكَ اليقينـا

---

[١]- **ديوانه**، ص ٧١ و٧٧ و٨٣ و٨٨ ـــ ٩١ . **أبوهند**: عمرو بن المنذر، **الرايات**: الأعلام، **تراخى**: تباعد، **غشينا**: دنا بعضنا من بعض، **الضغن**: الحقد، **العازمون**: الثابتون، **الأيمنين**: أصحاب الميمنة في الحرب، **الأيسرون**: أصحاب الميسرة. **الكحْل**: السنة الشديدة.

بأنّا نوردُ الرّاياتِ بيضاً ونُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قد رَوِينَا
بفتيانٍ يَرَوْنَ القتْلَ مجداً وشِيبٍ في الحروبِ مُجَرَّبِيْنَا
ونحنُ التارِكونَ لِمَا سَخِطْنَا ونحنُ الآخِذُونَ لِمَا رَضِيْنا
وكُنَّا الأيْمَنِيْنَ إذا التَقَيْنَا وكَانَ الأيْسَرِيْنِ بَنُو أبينَا
بأنَّا العاصِمُونَ بكُلِّ كَحْلٍ وأنَّا الباذِلون لِمُجْتَدِينا
بأنَّا المُطعِمونَ إذاقَدَرْنَا وأنَّا المُهْلِكُوْنَ إذا ابْتُلِيْنَا
وأنَّا المانِعُون لِمَا أرَدْنا وأنَّا النَّازلونَ بِحَيْثُ شِينا
ونشربُ إنْ وَرَدْنَاالماءَ صَفْواً ويَشْرَبُ غيرُنَا كَدَراً وطِيْنَا
ملأْنَا البَرَّ حتّى ضاقَ عنّا ونحنُ البَحْرُ نَمْلؤُه سَفِينَا

يمضي الشاعر في توليد الثنائيات الضدية من الأفعال والأسماء والجمل في سياقات لغوية ظاهرة ومضمرة: (تعجل/أنظرنا، فتيان /شيب، بيضاً/حمراً، التاركون/الآخذون، سخطنا/رضينا، الأيمنين /الأيسرين، العاصمون /البازلون، أطعنا/عصينا، يخرج/الدفينا، فتيان/شيب، آباء/بنينا، المطعمون/المهلكون، المانعون/النازلون، صفوا/كدرا، البر/البحر). تلخص هذه الثنائيات تعارضات الأنا/الآخر، الفرد/الجماعة، الغالب/المغلوب، وتختصر (نا الدالة على الفاعلين) طرف الثنائية الأقوى، الأكثر حضوراً وتميزاً وعدداً وقوة، الذي يجسده الشاعر. وتعكس محاولة الشاعر تحدي الزمن، حين بدا مخاطباً الزمن طالباً منه راغباً إيقاف عجلتهف (أنظرنا)، لأن سرعة الزمن داء عاناه الجاهلي، تجسد بالعجز والشيب والضعف، وفق ثنائية السرعة /التمهل. (أبا هند فلا تعجل علينا./وأنظرنا..)، ويرمز أبو هند إلى الزمن فيما يظهر الشاعر وقبيلته الطّرف المتحدّي، السّاعي إلى صنع الليالي البيض، وإحقاق السلام بالدم الأحمر، في سبيل الحرية، (نوردالرايات، ونصدرهن حمرا)، البياض والصفاء هاجس الشاعر ومؤرقه، ودافعه إلى البحث عنه هروباً من السواد، وهروباً من الإحساس بالهزيمة، فهو وقبيلته الشباب والشيب، هم الفتيان والراشدون، وهم صنّاع الوجود وملاّكه، هم الأصحاء الصحيحو الفعل، المعصومون عن العصيان، الحاكمون بالحق، العازمون على إثبات الذات، التّاركون ما يضرّ وجودهم،

الآخذون ما يزيدهم قوّة ومنعة هم القادة والسادة. وكأنّا به يقول: نحن ملاّك الأرض وتجّار الحياة. يجهد الشاعر في إثبات وجوده، وفي تحديه الزمن-الطرف الآخر من الثنائية، وإظهاره بمظهر الضعيف، في صور يناهض فيها مفهوم العجز والضعف عنه وعن قبيلته.

تتسم عناصر الصورة بسمة الحركة والفعل دحضاً للاستكانة والضعف، وتبديداً لشبح الفناء، ولتهيئة النفس لملاقاة الموت الذي يعني الحياة، انطلاقا من أن مواجهة الموت في صورة الأعداء هي مواجهة للعدم، بمعنى" أن الإنسان يسعى بوعي أو بغير وعي في مواجهته للموت، أو حمل نفسه على الخطر إلى قهر العدم نفسه"[1] .

تتكثف في الثنائيات الضدية لغة التحدي، إثباتاً للوجود أمام العدو الأكبر/ الزمن. "وقد كشف التضاد من خلال مركزيته النامية في النص من تكوين صورة لهذا الصراع وعمقه في العقلية الجاهلية، وبمعنى آخر، فإن جدلية التضاد تفرز لنا ضربين من النظام عرفهما الإنسان الجاهلي، الأول نظام يتخذ من الكثرة أداة لإظهار سلطته وقوته، والثاني نظام مصغّر هو في نظر النظام الأول تابع إمّا أن يخضع لسلطة الأول أو أن يهمش"[2] . وكان الشاعر من النوع الثاني، الذي يرى في الكثرة ظلاً يستظل فيه.

أقام الشاعر علاقات التضاد انطلاقاً من المقابلة بين القوة بالضعف، وبين الحركة والسكون. ولم يكن إثباته الذات قائماً على تغييب الآخر فحسب، بل على النيل من وجوده وفق ثنائية الوجود /العدم التي تجسد ثنائية النفس /الجسد.

٤- ثنائية الموت /الحياة في لوحات الحكمة:

تختصر ثنائية الموت/الحياة كل الثنائيات الرديفة التي برزت بكثرة في لوحات الحكمة جراء التجارب التي عايشها الشاعر، وها هو ذا عبيد بن الأبرص يظهر في خلاصة تجاربه مجموعة من الثنائيات قائلاً: [3]

تصبُو ، وأنَّى لكَ التَّصابِي   أنَّى وقدْ راعَكَ المشيبُ
وكُلُّ ذي إبِلٍ موروثٌ   وكُلُّ ذي سَلَبٍ مسلوبُ

---

[1] - حسني عبد الجليل يوسف، **النفس في الشعر الجاهلي**، ص ١٠٤.
[2] - يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي**، ص ٢٥٤ .
[3] - **ديوانه**، ٦-٨.

وكُــلُّ ذي غيبــةٍ يــــــــــَــــــــؤوبُ وغائــــبُ المــــوتِ لا يـــؤوبُ
قـــدْ يُوصَـــلُ النـــازحُ النَّـــائي وقـــدْ يُقطَـــعُ ذو السَّـــهْمَةِ القريــــبُ

نقف في هذه الأبيات أمام نسقين متضادين، يمثلهما: صوت الإنسان المغلوب، وصورة الدهرالغالب في ثنائيات: الموت /الحياة، الغياب /الحضور، الشباب/المشيب، السالب/المسلوب، الوارث/المــوروث، القطيعة /الوصل، وذو التصابي/ الأشيب، والراحل/ العائد، إلا من رحلة الموت والتي تؤكــد هشاشــة الإنسان أمام سطوة الزمن المبدّل المغيّر.

ترمز الثنائيات المحملة بدلالات الخير والشر إلى الحرية المسلوبة، والعبوديــة الموصــوفة، الــوارث موروث، والسالب مسلوب، والفاعل مفعول. الخير سيغدو شرا والعكس صــحيح. ويســتتر أحــد الطرفين وراء الآخر-في المنطقة الوسطى- بانتظار ظهوره وإعلانه الغلبة، (وكل ذو غيبــة يــؤوب)، فالغائب عائد، والمسلوب عائد، ولكن أنى لطرف الحياة البروزفي ظلّ سيطرة الموت.

٥- ثنائية القوة والضعف في مشهد الفرس :

يعدُّ الفرس استطالةً لأحلام فارسه في القوة والتحدي، ومعادلاً نفسياً، أوفنيّاً لصاحبه، وتعويذةً ضدّ الفناء، يشفي نزوع صاحبه إلى الوجود، كفرس امرئ القيس الذي كان طــرف تعــارض لمواجهــة الطرف المضاد، في قوله: [١]

وقـــدْ أغتـــدِي والطَّـــــرُ في وُكُناتِهـــا بمُنْجَـــرِدٍ قَيــْدِ الأوابــــــــــدِ هيكـــــلِ
مِكــرٍّ مِفــــرٍّ مُقبِــلٍ مُدبـــــــِــرٍ مَعـــاً كَجُــودِ صَــخْرٍ حَطَّــهُ السَّــيلُ مــنْ عــلِ

يغدو النسق الشعري-هنا- تحدياً وتجاوزاً لكل ما من شأنه إعاقة حركة الذات وحريتها، ويبــدو الشاعر قوة فاعلة منفعلة مع الوجود لتحقيق الذات، عبر صورة الحصان الأسطوري المواجــه الفنــاء، معتمداً تعارضات رئيسة في نهجه،كـــ :استسلام/مقاومة، هزيمة/انتصار، الثنائيات التي تختصــر فكــرة انهزام الضعيف وسيطرة القوي. أغتدي/الطير في وكناتها- مكر/مفر-مقبل/مدبر.

[١]- **ديوانه**، ص ١٩، **الوكنات**: مواضع الطير، **المنجرد**: الفرس القصير الشعر، **الأوابد**: الوحوش، **الهيكل**: الفرس الضخم.

يتحدّى الشاعر الزمن ويسابقه في إبكاره، وفي كرّه وفرّه وإقباله وإدباره وإحجامه وهجومه (الفرس –الشاعر) في اللحظة ذاتها تحدّ وتمرّد على فعل الزمن السريع.

إنّ فاعلية طرفي هذه الثنائية فاعلية تناغم من جهة، وفاعلية تضاد وتعارض من جهة أخرى، وتأتي أهمية طرفيها من التناغم والتفاعل لا من التضاد، فالقوة والسرعة والتحدي طرف ثنائية بارز يضمر الضعف والانهزام المتواري خلف القوة الخيالية للفرس-المعادل الموضوعي للشاعر، والهدف هو البقاء والسّيطرة على الضّعف بفعل القوّة.

٥-ثنائية الجدب /الخصب في مشهد المرأة:

تعدُّ المرأة مصدراً من مصادر الخصب والولادة والتجدد والحياة، ولطالما كانت سلاحاً في وجه القبح الوجودي، والجفاف الزماني المكاني، الذي يعانيه الشاعر، يقول امرؤ القيس: [1]

تُضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنها ... منارَةُ مُمْسَى راهبٍ مُتَبَتِّلِ
وتُضحِي فتيتُ المسْكِ فوقَ فراشِها ... نَؤُومُ الضُّحَى لمْ تَنتطِقْ عنْ تفضُّلِ

ويقول الأعشى: [2]

كأنَّ مشْيَتَها منْ بيتِ جارتِها ... مَرُّ السَّحابةِ، لا رَيْثٌ ولا عَجَلُ
صِفرُ الوِشَاحِ ومِلءُ الدِّرْعِ بَهْكَنَةٌ ... إذا تَأتَّى يَكادُ الخَصْرُ يَنخَزِلُ

حين تحضر المرأة فضاءات الحياة تهب الخصب والنماء، وتوقد متعة الحياة التي تعيشها الذات. لقد استحضر الشاعر في صور المرأة ثنائيات ضدية طرفها الأول ظاهر قوامه: زمن الحب والمتعة وأيام الشباب، والفتوة محاربة لطرف الثنائية الثاني المضمر المحارَب القائم على الجفاف والشيخوخة.

ففي ثنائيات: (البياض /السواد، القدرة/العجز، القبح /الجمال، نؤوم /الضحى، لا ريث/لاعجل، اللهو /الكسل،صفر الوشاح/بهكنة، نخفى/ننتعل)، تتحرك الذات الشاعرة لمناهضة قبح الوجود،

---

[1] - **ديوانه**، ص ١٧، **المتبتل**: المجتهد في العبادة، **لم تنتطق**: لم تشد عليها نطاقا، **التفضل**: لبسة ثوب واحد.

[2] - **ديوانه**، ص ١٠٥-١٠٩، **صفر الوشاح**: دقيقة الخصر، **ملء الدرع**: كبيرة الأرداف، **بهكنة**: ضخمة الخلق، **تأتى**: ترفق، **ينخزل**: ينقطع.

ومحاربة الضعف والسكون ، وتبديد ملامح العجز والسواد انطلاقا نحو الخصوبة والــولادة والجمـــال والشباب والبياض.

تشكّل ثنائية الضّياء/الظّلام بنية محوريّة ضمن نسق تحكمه علاقات متشابكة، وتبدوعلاقة الشـــاعر بالضّياء عميقة هروباً من غياهب الظّلام، فالمرأة البيضاء تحطّم أسطورة السّواد النفسي، والبياض دليـــل أمل وألق وحياة حرّة، يسعى الشاعر إلى نيلها هروباً من ظلم الوجود.

يقابل السواد الكوني بوشي من بياض النفس، في شكل من أشكال التنافر والتنـــاغم المكـــونين صورة الحياة المعيشة؛ إذ يجسد طرفا الثنائية: الأبيض/الأسود، القدرة/العجز، حقيقـــة نفـــس الشـــاعر الممزقة بين الوجود والعدم، بين الأمل بالألق وحصار الزمن له، ويأتي الضحى ليجلو ســـواد الـــنفس، ويبدد حزنها ويعوض الضياء المفقود. ويبدوالضياء -هنا- أعمّ من النور، وأشمل؛ لاتساع ما يغطيه من سواد نفسي ولوني، في حين يغدو النور محدوداً.

ويمضي الشاعر في توليد الأنساق المتضادة عبر صـــورة المـــرأة؛ ليرصـــد إيجابيـــة العلاقـــة بـــين الجدب/الخصب، والعطش/الارتواء، فثنائية لاريث/ولا عجل توحي بالتناغم والانسجام بين طرفيهـــا المحملين مفهوم الخصب، الهاجس الذي أرق الشاعر فبات يبحث عنه في السحب، وجـــاءت ثنائيـــة اللهو/الكسل، لتؤكّد الفعل مقابل السكون، والمتعة واللذة مقابل الجفاف.

يرصد الشاعرثنائية الارتواء/العطش، الطرف الأول جسده صورة المرأة الخصب، والسحابة المعطاء والجمال المضيء،والطرف الثاني يتوارى خلف الأول بانتظار إعلان ذاته، ولكنّ الأوّل كان الأقـــوى والأبرز.

إنّ سلسلة المغامرات التي عاشها الجاهلي تنطوي على تعويض واضح، يؤكد تفوقه وقدرته علـــى اجتياز الهزيمة النفسية. وهذا يعني أن "هذه المغامرات تحمل من الألم بقدر ما تحمل من اللذة، وتحاول أن تعوّض بما فيها من لذّة عمّا فيها من ألم"[١]، فكان ضياء المرأة مواجها لقحل النفس ويبوسة الحياة.

الخاتمة:

لم ترد الثنائيات الضدية في المعلقات بفعل الإرادة، وإنما صدرت عن موقف فكري مـــن الحيـــاة والكون. صيغت بفعل طاقة اللغة والفكر. فظهر الشعر الجاهلي متعدد السياقات، متنـــاوب الصـــور، متصارع الأفكار، مبرزاً الأضداد، مغلباً طرفاً على آخر تغليباً يكشف عن وعي الشاعر جوهر الصراع في الحياة، فجاءت سياقات الشعر مختصرة في ثنائية واحدة هي: الوجود والعدم، وما يســـتتبعها مـــن

[١] - يوسف اليوسف، **بحوث في المعلقات**، ص١٥٩.

ثنائيات كـ: الحياة والموت، البياض والسّواد، الحركة والسّكون، القدرة والعجز، وغيرها من الثنائيات، التي تظهر نفوذ القوي على صفحة الضّعيف.

لقد أكّد البحث القيمة الوظيفيّة التي تؤدّيها الثّنائيات الضّدية في بنية النّص المتحركة المولدة، القادرة على التشكل، ما يجعل أنساقها مستترة، ذات صفة دينامية وأبعاد دلالية.

و لم يقتصر التّضاد على المفردات والصور وإنما تعداها إلى الرموز، وما اختزنته من إيحاءات.

كان صوت الجاهلي الطَرف المستتر من الثنائية، والذي يؤكد حرص الشاعر على الاستمرار؛ إذ لا يمكن للشاعر الجاهلي أن يستسلم بسهولة لأيّة واقعة سلبية من الممكن أن تؤثّر في وجوده، أو تبدّد علاقته بالأشياء. وهذه المقولة تتحقق فعلاً في النصّ الجاهلي؛ إذ نرى الشّاعر يستحضر الإرادة في محاولة الانبعاث من الموت، والتحوّل من عالم الفناء إلى عالم الحياة؛ لأنّه يرى مكونات الوجود وفق منظور إنساني في ثنائيات.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

١- أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، لبنان،١٩٨١.

٢- ابن منظور، **لسان العرب**، تنسيق وتعليق: علي شيري، الطبعة الثانية، لبنان، بيروت، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٢م.

٣- بلوحي، محمد، **بنية الخطاب الشعري الجاهلي "في ضوء النقد العربي المعاصر"**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات،(٩)، ٢٠٠٩.

٤- الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ثالثة، لبنان، المجمع العلمي العربي الإسلامي، ١٩٦٩.

٥- الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، طبعة أولى، مصر، مطبعة المدني،١٩٩١.

٦- الجرجاني، الشريف علي بن محمد، **كتاب التعريفات**، الطبعة الثالثة، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٨م.

٧- **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، الطبعة الثالثة، لبنان، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٣.

٨- **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، مصر، دار المعارف،١٩٦٩.

٩- **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، شرح الأعلم الشنتمري، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥.

١٠- **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق: تشارلز ليال، ليدن، طبع مطبعة بريل،١٩١٣.

١١- **ديوان عمرو بن كلثوم**، جمع وشرح وتحقيق: د.إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، ١٩٩١.

١٢- **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار المعارف،١٩٧٧.

١٣- الرؤى المقنعة،كمال أبو ديب، **نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي "البنية والرؤيا"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦ .

١٤- الرازي، أبو بكر، **روضة الفصاحة**، تحقيق: أحمد النادي شعلة، الطبعة الأولى، دار الطباعة المحمدية، ١٩٨٢.

١٥- ستتكيفيتش، سوزان، **القراءة البنيوية في الشعر الجاهلي "نقد وتوجهات جديدة"**، ترجمة: دخيل الرحيلي، ج/١٩٩٥،١٨.

١٦- **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، تحقيق: د.إحسان عباس، طبع الكويت، ١٩٨٤.

١٧- **شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعة: الأعلم الشنتمري، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.

١٨- صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، لبنان، دار الكتاب العربي.

١٩- العسكري، أبو هلال،**كتاب الصناعتين،"الكتابة والشعر"**،تحقيق: مفيد قميحة، الطبعة الأولى، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٨١.

٢٠- العلوي، يحيى بن حمزة، **كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٠

٢١- عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية في الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، لبنان، دار الآداب، ١٩٩٢.

٢٢- عبد الجليل يوسف، حسني، **النفس في الشعر الجاهلي**، مكتبة الآداب، دار التوفيق النموذجية، ١٩٨٩.

٢٣- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا**، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٤

٢٤- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان.

٢٥- كلود ليفي شتراوس، دراسة فكرية، إدموند ليتش، ترجمة د.ثائر ديب، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

٢٦- كوهن، جون، **اللغة العليا، "النظرية الشعرية"**، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.

٢٧- كساب، جودت، **التكامل والتماثل في معلقة امرئ القيس، "علامات في النقد"**، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٢.

٢٨- مسكين، حسن، **الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة**، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥.

٢٩- ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، الطبعة الثانية، دار الأندلس، ١٩٨١م.

٣٠- اليوسف، يوسف، **بحوث في المعلقات**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨.

الدوريات

٣١- الديوب، سمر، "مصطلح الثنائيات الضدية"، **مجلة عالم الفكر**، العدد١، المجلد٤١،يوليو، سبتمبر ٢٠١٢م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد العاشر، صيف ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

جَماليّة التكرار في قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة) لسميح القاسم

د. علي أصغر قَهرماني مُقْبِل*

الملخّص

التكرار في الشعر العربي ظاهرة تفيد الجانبين؛ الجانب اللفظي والجانب المعنوي. أمّا التكرار في الجانب اللفظي فيودّي إلى الإثراء من الإيقاع والموسيقى، كما ويودّي في الجانب المعنوي إلى التوكيد في المعنى.

يتناول هذا المقال التكرار في قصيدة مشهورة لسميح القاسم مسمّاة بـ (خطاب مِن سوق البطالة) وهي قصيدة في مجال أدب المقاومة، يصوّر لنا الشاعر الفلسطيني فيها المصائب والشدائد الّتي تحدث للفلسطينيّين لكنهم لا يغيرون موقفهم من العدوّ، وهذا الموقف الصامد هو موقف المقاومة وعدم المساومة.

نحن في هذا المقال ندرس التكرار في شتى مستوياته وهي: تكرار على مستوى الألفاظ (المفردات والضمائر)، تكرار على مستوى العبارات، تكرار على مستوى الصيغ الصرفيّة. كذلك ندرس غاية الشاعر من تكاثف التكرار في هذه القصيدة.

كلمات مفتاحيّة : التكرار، الموسيقى، التوكيد، المقاومة.

المقدّمة

التكرار عنصر من عناصر البلاغة اهتمّ به الشعراء العرب المعاصرون اهتماماً بالغاً، ومن بينهم سميح القاسم الذي استعمل التكرار في قصيدته (خطاب مِن سوق البطالة). نحن في هذا المقال نركّز على دراسة هذه الظاهرة في القصيدة المذكورة ضمن مبحثين أساسيّين؛ أوّلاً مظاهر التكرار، ونقصد بذلك استخراج التكرار بأشكاله المتنوّعة ومستوياته المتعدّدة في القصيدة، من تكرار الصوت واللفظ والعبارة

* أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٣/٠٥م   تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٣٠ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٦/١٩م

والصيغة الصرفيّة والمعنى، وهل استفاد الشاعر من كلّ المستويات في شعره، أم لا؟ ثمّ نعالج في المبحث الثاني مقاصد التكرار، فنحاول أن ندرس فيه مدى نجاح الشاعر في استعمال التكرار وتوظيفه في القصيدة.

أمّا منهجنا في هذا البحث فهو منهج وصفي تحليليّ يعتمد على الدراسة الداخليّة ويتّكئُ على الإحصاء في تحليل النصّ الشعري. وبما أنّ القصيدة هي من أشهر الأشعار في مجال أدب المقاومة، وبما أنّ موضوع المقال هو دراسة صنعة بلاغيّة، لذا فإن هذا البحث يندرج ضمن الدراسات البلاغيّة الّتي تتعلّق بأدب المقاومة.

أ- التكرار في البلاغة العربيّة (لَمْحة سريعة)

مع أنّ كثيراً من علماء البلاغة العربية لم يفتحوا باباً مستقلاً لظاهرة التكرار في الأدب العربي[١]، لكنهم اهتمّوا بها كثيراً بحيث نجد هذه الظاهرة تشكِّل قسماً كبيراً من محسِّنات البديع الفظية، مثل الترديد، وردّ الصدر على العَجُز (التصدير)، والاشتقاق، والموازنة والترصيع، والتجنيس، لأنّ الجناس شتى أنواعه مبنيّ على التكرار. وهنالك محسِّنات أخرى يغذّيها من التكرار.

بغضّ النظر عمّا ورد في كتاب **الأمالي** للشريف المرتضى (٤٣٦/١٠٤٤) حول التكرار في القرآن مع إشارة عابرة إلى التكرار في الشعر العربي[٢]، يمكننا أن نعتبر ابن رشيق القيرواني (٤٦٣/١٠٧١) من بين البلاغيّين والنقّاد في الأدب العربي أوّل من فتح للتكرار باباً مستقلاً في كتابه، إذ خصّص له صفحات درس فيها أنواع التكرار وأغراضه عند الشعراء. أنّه قسّم التكرار إلى قسمين: التكرار في

[١]- بما أنّ ظاهرة التكرار في القرآن الكريم لفتت أنظار كثيرين، فقد درسها عدد من البلاغيّين كالشريف المرتضى (انظر: **الأمالي**، ج١، ص ٨٣-٨٩) كما فتح إبن أبي الإصبع باباً وجيزاً للتكرار وعدّه من المحسِّنات البديعيّة القرآنيّة (انظرْ: **بديع القرآن**، (التكرار»، ص ١٥١، (الترديد»، ص ٩٦). أمّا القدماء الّذين درسوا التكرار كصنعة بديعيّة خارج القرآن الكريم فمنهم: شمس الدين قيس الرازي، **المعجم**، ص ٣٤٣؛ ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، ص ٣٧٥-٣٧٦. وأمّا المعاصرون الّذين اهتمّوا بظاهرة التكرار في البلاغة والنقد فمن أهمّ هؤلاء نكتفي بذكر عبد الله الطيّب الّذي قسّم التكرار إلى التكرار المحض والجناس ودرسهما بالتفصيل. انظرْ: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج٢، (التكرار المحض»، ص ٤٩٥-٥٧٠، (الجناس»، ص ٥٧١-٦٦٣. الحديث عن التكرار ودوره في الأدب يحتاج إلى دراسة مستقلّة وهو خارج عن إطار موضوعنا هذا.

[٢]- انظر: الشريف المرتضى، **الأمالي**، ج١، المجلس التاسع، ص ٨٣-٨٩.

الألفاظ دون المعاني، والتكرار في المعاني دون الألفاظ. ثمّ قسّم التكرار من الناحية الفنّيّة إلى نوعين: التكرار الحسن والتكرار القبيح[1]. وبعد ذلك ذكر ابن رشيق الأغراض الناتجة عن التكرار في الشعر. والجدير بالذكر أنّه ميّز التكرار من التصدير والترديد؛ والتصدير عنده "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره"[2] والترديد "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلّقة بمعنى، ثمّ يردها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه"[3].

لكننا لا نجد من البلاغيّين القدامى شخصاً مثل ابن الأثير (٦٣٠/١٢٣٣) استطاع أن يعالج التكرار (التكرير) بإسهاب، إذ إنّه أفرد باباً مستقلاً له[4]، مع أنّه لا يختلف عن ابن رشيق في أقسام التكرار. ثمّ قسّمه من الناحية الفنّيّة إلى التكرار المفيد والتكرار غير المفيد. "والمفيد من التكرار يأتي في الكلام تأكيداً له وتشييداً من أمره... وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلاّ عيّاً وخلطاً من غير الحاجة إليه"[5].

ذُكِر التكرار أحياناً في مجال علم المعاني بين الإيجاز والإطناب، بحيث يقال إنّ التكرار قد يؤدّي إلى الإطناب ويخالف الإيجاز، وبما أنّ الذوق العربي يتلاءم مع الإيجاز فلذلك يرفض التكرار، ولكن قد يُرجَّح التكرار لأنّه "أشدّ موقِعاً من الإيجاز لانصباب العناية إلى تأكيد القول"[6].

وأخيراً اعتبر جلال الدين الخطيب القزويني (٧٣٩/١٣٣٨) التكرار وكثرته من العيوب الّتي تُخلّ بفصاحة الكلام[7] من دون أن يذكر التكرار الحسن في موقعه.

ولكن هناك سؤال يُطرَح، وهو: هل يميل الذوق العربي إلى التكرار دائماً؟

يمكن أن نجد جواب هذا السؤال عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١/١٠٧٨) في مناقشته بلاغة

---

[1] - ابن رشيق، **العُمدة**، ج٢، ص ٦٤.
[2] - ابن رشيق، **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٣.
[3] - ابن رشيق، **المصدر نفسه**، ج١، ص ٢٧٥.
[4] - ابن الأثير، **المثل السائر**، ج٣، ص ٢-٤٠.
[5] - ابن الأثير، **المصدر نفسه**، ج٣، ص ٤.
[6] - ابن الأثير، **المصدر نفسه**، ج٣، ص ١٠.
[7] - وذلك في قوله "قيل فصاحة الكلام هي خلوصه ممّا ذُكِر ومن كثرة التكرار وتتابع الإضافات". القزويني، **الإيضاح**، ج١، ص ٣٦.

(التجنيس) ويمكننا أن نطبّق كلامه على التكرار قائلاً:

"أمّا التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانُس اللفظتين إلاّ إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، و لم يكن مَرْمَى الجامع بينهما مَرْمىً بعيداً، أتراك استضعفتَ تجنيس أبي تمّام في قوله:

ذَهَبَت بمُذْهَبَهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوتْ   فِيهِ الظُّنُونُ: أَمَذْهَبٌ أم مُذْهَبُ

واستحسنتَ تجنيس القائل: (حتّى نَجَا من خَوفِهِ وَمَا نَجا) وقول المحدَث:

ناظِراهُ في ما جَنَى ناظِراه   أوْ دَعاني أمُتْ بما أودعَاني

لأمرٍ يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنّك رأيتَ الفائدة ضَعُفَت عن الأوّل وقويت في الثاني؟ ورأيْتَك لم يزدك بمَذْهب ومُذهب على أن أَسْمَعَكَ حروفاً مكررةً، تروم فائدة فلا تجدُها إلاّ مجهولةً منكرةً، ورأيتَ الآخر قد أعَادَ عليك اللفظةَ كأنه يخدعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يَزِدْك وقد أحسن الزيادة ووفَّاها، فبهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصاً المستوفَى منه المُتَّفَقَ في الصورة - من حُلَى الشّعر، ومذكوراً في أقسام البديع"[١].

كذلك نجد عند القلقشندي (٨٢١/١٤١٨) وهو يناقش الّذي استكره التكرار في الحروف بقوله: "قلتُ: ليس تكرار الحروف مما يوجب التنافر مطلقاً كما يقتضيه كلامه بل بحسب التركيب، فقد تتكرّر الحروف و تترادف في الكلمات المتتابعة مع القطع بفصاحتها وخفّتها على اللسان وسهولة النطق بها"[٢].

وكما مرّ بنا أنّ ابن رشيق ذكر التكرار الحسن والتكرار القبيح، إذ يوضّح التكرار القبيح بقوله: "فإذا تَكرّر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخِذلان بعينه"[٣].

يتبيّن لنا من هذه المناقشات أنّ التكرار يفيد النصّ إذا كان خادماً للمعنى ووسيلة لتزيين الكلام من الناحية الموسيقيّة، فعندئذٍ يُقبِل الذوق العربي عليه ويتلذّذ منه.

هناك من اكتفى في دراسة التكرار بدراسة الألفاظ في النصّ، وهناك من وسّع إطاره توسيعاً، كما نجد عند رقية حَسَن عالمة الألسنيّة الهنديّة الّتي قسّمت التكرار إلى ثلاثة أقسام: الصوت (sound)،

[١] - الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٥-٦.

[٢] - القلقشندي، **صبح الأعشى**، ج ٢، ص ٢٩٤.

[٣] - ابن رشيق، **العُمدة**، ج٢، ص ٦٤.

اللفظ (wording)، المعنى (meaning)[١]. أضفْ إلى المستويات الثلاثة تكرار العبارة، وتكرار الصِيَغ الصرفيّة في الأدب العربي.

اهتمّ الشعر الحرّ بظاهرة التكرار اهتماماً بالغاً كما اهتمّت قصيدة النثر بها لأنّها كانت أشدّ حاجة إليها بسبب فقدان الوزن. ويمكننا أن نذكر نماذج مشهورة برزت فيها هذه الظاهرة كـ (أنشودة المطر) لبدر شاكر السيّاب و(سمّيتُك الجنوب) لنزار قبّاني.

ب- نصّ القصيدة ومكانتها في أدب المقاومة

قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة) مع قِصرها بالنسبة إلى القصيدتين المذكورتين يطغى عليها التكرار بأنواعه. وغنيّ عن البيان أنّ هذه القصيدة نظمها سميح القاسم الشاعر الشهير من شعراء المقاومة الفلسطينيّة.

نحن في هذا المقال ندرس عنصر التكرار وجوانبه المختلفة دراسة داخليّة تحليليّة لأساليب التكرار في القصيدة المذكورة ونحاول أن نكتشف تأثير التكرار في القصيدة من حيث اللفظ والمعنى. فلن نقتصر هنا على تكرار الألفاظ والعبارات، بل سنتجاوز ذلك وسندرس هذا العنصر البلاغي بجوانبه المتعدّدة. ولكن قبل أن ندخل في صلب الموضوع نودّ أن ننبّه إلى أنّ قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة) من أهمّ مظاهر لأدب المقاومة، إذا يقال إنّ تسمية هذا الأدب بأدب المقاومة كمصطلح أدبي يُطلَق على هذا النمط الشعري مأخوذة من القصيدة المذكورة الّتي ورد فيها لفظ (سأقاوم) عدّة مرات، واشتُقَّ منه مصطلح أدب المقاومة، بحيث صرّح سميح القاسم بذلك في المقابلة التي أجراها (الائتلاف الفلسطيني لحقّ العودة) بمناسبة الذكرى السادسة والخمسين للنكبة عندما قال: "ولكن أساس ما يمكن أن يسمَّى وما سُمّي لاحقاً بشعر المقاومة هو في أواسط الخمسينيّات، من هناك بدأت. لاحقاً أعتقد في عام ١٩٦٥، كتبتُ قصيدتي (خطاب مِن سوق البطالة) والّتي اشتُهرت باسم (سأقاوم) واشتُقَّ منها كما يقول كثير من النقّاد، اسم أدب المقاومة من هذه القصيدة الّتي طرحت الصراع ليس فقط على المستوى الطبقي بل أيضاً على المستوى القومي والوطني"[٢].

[1]- Rugaiya Hasan, **Linguistics, language, and verbal art**, p 3.

[2]- http://www.*rorcoalition*.org/nakba48/014.htm

وبما أنّ دراستنا لهذه القصيدة دراسة داخليّة تعتمد أحياناً على الإحصاء، فنفضّل الإيتان بالقصيدة كاملةً، ثمّ نقوم باستخراج الإحصاءات لغاية تحليل ظاهرة التكرار فيها. وجدير بالذكر أنّنا ذكرنا القصيدة من حيث التنظيم كما وردت في ديوان الشاعر، فالقصيدة هي:

خطاب مِن سوق البطالة

ربّما أفقِدُ - ما شئتَ - معاشي!
ربما أعرضُ للبيع .. ثيابي وفراشي
ربّما أعملُ حجّاراً..
وعتّالاً..
وكنّاسَ شوارعْ!
ربما أخدمُ.. في سوحِ المصانعْ
ربما أبحثُ - في رَوثِ المواشي -
عن حبوبِ
ربما أخمدُ.. عرياناً.. وجائعْ!
يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوِمْ
وإلى آخرِ نبضٍ في عروقي
سأُقاوِمْ!

*****

ربما تَسلبُني آخِرَ شبرٍ من ترابي
ربما تُطعِم للسجن شبابي
ربما تَسطو على ميراث جَدّي
من أثاثٍ..
وأوانٍ..
وخَوابي..

ربما تُحرِقُ أشعاري وكُتْبي
ربما تُطعِمُ لحمي للكلابِ!
ربما تَبقَى على قريتنا.. كابوسَ رُعْبِ
يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوِمْ
وإلى آخِر نبضٍ في عروقي
سأُقاوِمْ!

*****

ربما تُطفَأ في ليليَ شُعلَهْ
ربما أُحرَمُ من أمّيَ قُبلَه
ربما يَشتمُ شعبي وأبي، طفلٌ وطفلَه
ربما تَغنمُ من ناطور أحزانيَ غَفلَه
ربما زيَّف تاريخي جبانٌ
وخُرافيٌّ.. مؤلَّه
ربما تُحرِمُ أطفاليَ يوم العيد بدْلَه
ربما تَخدعُ أصحابي.. بوجهٍ مُستعارْ
ربما ترفعُ من حولي
جدارا
وجدارا
وجدار
ربما تَصلب أيّامي على رؤيا مَذلَّه!
يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوِمْ
وإلى آخِر نبضٍ في عروقي
سأُقاوِمْ

*****

يا عدوَّ الشمس!

في الميناء زيناتٌ.. وتلويح بشائرْ

وزغاريد وبَهْجَه

وهتافاتٌ وضَجَّه

والأناشيدُ الحماسيّة.. وهجٌ في الحناجرْ!

وعلى الأفْق شراعْ..

يتحدَّى الريحَ.. واللُّجَّ!

ويجتازُ المخاطرْ!

إنّها عودةُ يوليسيزَ

من بحر الضياعْ..

عودةُ الشمسِ.. وإنساني المهاجرْ!

ولعينَيْها، وعينَيه.. يَميناً.. لن أساومْ

وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي..

سأقاوِمْ!

وأقاومْ!

وأقاومْ!![1]

نلاحظ أنّ الشاعر نظم قصيدته على نَمط الشعر الحرّ على بحر الرمل وهي تتكوَّن من أربعة بنود، ومع أنّ كلّ بند مستقلٌ في المعنى مرتبط بالنبود الأخرى أيضاً. يمكننا في دراسة التكرار لهذه القصيدة أن نقسّم البحث إلى محورين: أوّلاً مظاهر التكرار، وثانياً مقاصد التكرار.

[1] - سميح القاسم، **الأعمال الكاملة - شعر**، ج ١، ص ٩١-٩٤.

ج- مظاهر التكرار

برز التكرار بأنواعه في النبود الثلاثة الأولى للقصيدة أكثر من البند الرابع، فلذلك سيكون التركيز في هذا البحث على البنود الثلاثة الأولى أكثر من البند الأخير. إنّنا نرى التكرار في الأصوات والألفاظ والعبارات وكما نلاحظه في الصيغ الصرفيّة وفي المعاني، فلْنبدأْ بظاهرة التكرار في الأصوات:

١. تكرار الصوت

اهتمّ الشاعر بتكرار الصوت من الحروف المصوّتة (vowel) والصامتة (consonant) في شعره، وأبرز مثال على ذلك تكرار مصوّت (الألف) (ā) في البند الأوّل (٢٣ مرّة)، ونجد تكرار صامتَي (م) (٣ مرّات) و(ل) (٤ مرّات) في سطر واحد وهو: ربّما تُطعِمُ لحمي للكلابِ!

كذلك نرى أنّ (ربّما) مختوم بـ (ما)، فورد هذا القسم من اللفظ مستقلاً في السطر الأوّل (ربّما أفقِدُ - ما شئتَ - معاشي!)، كما نلاحظ أنّ لفظَي (ميراث) و (أثاث) مختومان بـ (اث) في سطر واحد من البند الثاني أيضاً.

٢. تكرار اللفظ

وهو على الأنواع التالية:

- تكرار (ربّما): بغضّ النظر عن البند الرابع الّذي يخلو من هذا اللفظ، يلفت ذهن القاري حضور (ربّما) المكرَّرة في القصيدة، إذ وردت (ربّما) ٢١ مرةً، و في بداية السطور دائماً.
- تكرار ضمائر: ورد ضمير (الياء) للمتكلّم في البنود الثلاثة الأولى ٢٢ مرّةً في حالة الإضافة، وفي دور المفعول به مرّةً واحدة، في حين أنّنا لا نجد من الضمائر الأخرى مثل (كاف) الخطاب أثراً في القصيدة كلّها، إلاّ أنّ ضمير (نا) ورد مرّةً واحدة (في قريتنا).
- تكرار المفردات: تكرّرت المفردات بطريقتين، الأولى تكرار لفظ في ضمن بند واحد، والثانية تكرار لفظ واحد في ضمن سطر واحد. مثال الطريقة الأولى تكرار (تُطْعِم) (مرّتينِ) في البند الثاني، وتكرار (الشمس) (مرّتين) وتكرار (أقاوِم) (ثلاث مرّات) في البند الأخير. وأبرز مثال على الطريقة الثانية تكرار (جدار) ثلاث مرّات في سطر واحد في البند الثالث.

٣. تكرار العبارة

أنْهَى الشاعر البنود الثلاثة الأولى بعبارة مكرَّرة وهي:

يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوِمْ

وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي

سأُقاوِمْ!

أمّا البند الرابع الّذي يختلف في الأسلوب عن البنود الأولى فهو يقع بين هذين السطرين بحيث يبدأ الشاعر البند بالقسم الأوّل من عبارة (يا عدوَّ الشمس)، ويختمه بالقسم الآخر من العبارة نفسها، أي (وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي.. سأُقاوِمْ).

٤. تكرار الصِيَغ الصرفيّة

لا يقتصر عنصر التكرار في هذه القصيدة على تكرار الأصوات والألفاظ والعبارات، بل يتجاوز ذلك ويشمل الصيغ الصرفيّة وهي جانب مهمّ يساوي الجانب الأوّل، وبحاجة إلى دراسة متأنيّة.

نجد في النبود الثلاثة الأولى أنّ الجُمل فعليّة كلّها بحيث لا نجد جملة اسميّة واحدة، كما نجد في القصيدة تكرار الفعل المضارع، إذ نرى ٢٥ فعلاً مضارعاً مقابل فعلَيْن ماضين كما لم يستخدم الشاعر فعل أمر في القصيدة. وأكثر من ذلك نرى أنّ الأفعال في معظمها تنقسم إلى قسمين، إمّا للمتكلّم أو للمفرد المخاطب، (هنالك فعلانِ للمفرد الغائب). فلْندرس الأفعال في البند الأوّل ثمّ البند الثاني:

ورد فعلٌ واحد بعد (ربّما) في كلّ سطر من البند الأول، والأفعال على التالي:

أَفقدُ، أَعرضُ، أعملُ، أَبحثُ، أَحْمدُ، لن أُساوم، سأقاوِم (ورد فعل (شِئتَ) في السطر الأوّل أيضاً).

نلاحظ أنّ الأفعال للمتكلّم وحده، ومِن الشيِّق جدّاً أنّ الأفعال الّتي وردت بعد (ربّما) كلّها أفعال مضارعة صحيحة وسالمة مجرّدة ثلاثية على وزن (أَفْعلُ) ومرفوعة كذلك. وهذا ذروة التكرار في الصيغة الصرفيّة.

أمّا الأفعال الّتي وردت في البند الثاني فهي:

تَسلبُ، تُطعمُ، تَسطو، تُحرقُ، تُطعمُ، تَبقى، لن أُساوم، سأُقاوم

نلاحظ أنّ الأفعال بعد (ربّما) تغيّرت من المتكلّم إلى المخاطب وهو العدوّ، وكذلك نرى أنّ

الأفعال مضارعة، منها مجرّد ثلاثي ومنها مزيد من باب إفعال، ومن الواضح أنّه لا يوجَد فـرقٌ كـبير بينهما من ناحية الوزن أي بين (تَفْعلُ، تُفْعِلُ).

وأخيراً وردت الأفعال التالية في البند الثالث:

تُطفئُ، أُحرَمُ، يَشتمُ، تَغنمُ، زيَّف، تُحرِمُ، تَخدعُ، تَرفعُ، تَصلبُ، لن أُساوِم، سأُقاوِم، وأقاوم.

والغريب أنّ فعل (أُحْرَمُ)، هو الفعل الوحيد الّذي ورد في القصيدة بشكل مجهول.

لا يقف الشاعر عند هذا الحدّ، بل يأتي بأشكال أخرى من تكرار الصيغ الصرفيّة كما نجد ثلاثـة ألفاظ على وزن صيغة المبالغة (فعّال) وهي: (حجّاراً وعتّالاً وكنّاس شوارع)، كما نجد في البند الثـاني ألفاظ (أثاثٍ وأوانٍ وخوابي)، أي الألفاظ الّتي وردت على وزن (فَعال) وكلّها جموع تكسير، أو (ثيابي وفراشي) على وزن (فِعالي). كما نرى في البند الثالث تكرار أسماء الجمع المكسّر، وكلّها علـى وزن (أفعال) الّتي تلازمها ياء المتكلّم، وهي: أحزاني، أطفالي، أصحابي، أيّامي.

يجب أن لا ننسى أنّ اللغة العربيّة لغة اشتقاقيّة، وهذه ميزة مهمّة تُنتج السجع وتوازن المفـردات، وتبيّن لنا كيفية استفادة الشاعر من التكرار الناتج عن الصيغة الصرفيّة لهذه الخاصّة اللغويّة في قصيدته، الخاصّة الّتي تمكّن الشاعر في نظمه، فلذلك سمّى العقّادُ اللغةَ العربيّة (اللغة الشاعرة) قائلاً: "أمّا الحقيقـة هنا فهي أكبر من قول القائلين إنّ اللغة العربيّة لغة شعريّة لانفرادها بفنّ العَروض المحكم أو جمال وقعها في الأسماع، فإنّها لغة شاعرة ولا يكفي أن يقال عنها أنّها لغة شعر أو لغة شعريّة. وجملة الفـرق بـين الوصفين أنّ اللغة الشاعرة تصنع مادّة الشعر وتماثله في قوامه وبنيانه، إذ كان قوامها الوزن والحركـة، وليس لفنّ العَروض ولا لفنّ الموسيقى كلّه قوام غيرها"[1].

وملخّص القول في نهاية هذا المبحث إنّ الشاعر استخدم في قصيدته الأنواع المتعدّدة مـن مظـاهر التكرار، أيْ تكرار الصوت واللفظ والعبارة والصيغة الصرفيّة، ولكن هل نعتبره ناجحاً في اسـتعمال التكرار وتوظيفه في شعره؟ هذا سؤال نسعى إلى الإجابة عنه في المبحث التالي.

د- مقاصد التكرار

بعد أن ذكرنا مظاهر التكرار في قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة)، حان الآن أن نـدرس بقـدر

[1] - العقّاد، **اللغة الشاعرة**، ص ٥.

المستطاع غاية الشاعر من اهتمامه البالغ بظاهرة التكرار في قصيدته.

تقول نازك الملائكة في دراسة التكرار في الشعر الحديث: "إنّ أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هي أنّ التكرار، في الحقيقة، إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأوّل البسيط الّذي نلمسه كامناً في كلّ تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفيسة قيّمة تفيد الناقد الأدبي الّذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه"[١].

وكذلك أتذكّر كلام أستاذي الكريم الدكتور هنري العويط في معهد الآداب الشرقيّة بجامعة القدّيس يوسف عندما قال عن التكرار: "التكرار يُنتج الايقاع في اللفظ ويؤدّي إلى التوكيد في

فلا شكّ في أنّ التكرار بأشكاله المتعدّدة قد أثرى هذه القصيدة من حيث الإيقاع والموسيقى، ومع أنّها ليست قصيدة عموديّة وهي لا تلتزم بوحدة القافية وتساوي السطور، لا تقلّ منها من حيث الانسجام الموسيقي لاستخدام الشاعر الموسيقى الداخليّة عن طريق التكرار، العنصر الّذي قد استطاع أن يتدارك ما فاتت القصيدة من وحدة القافية والالتزام بتساوي التفعيلات العروضيّة. التكرار في البند الأوّل أدّى إلى الجمال الموسيقي للشعر، خصوصاً تكرار لفظ (ربّما) وتكرار الصيغ الصرفيّة قاما بهذا الدور المهمّ. كذلك حضور (ربّما) بشكل مكرَّر ومكثَّف في النبود الأخرى من جهة وتكرار عبارة (يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوم/ وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي سأُقاوم) في نهاية كلّ بند من النبود الثلاثة الأولى أدّيا إلى تماسك النبود بعضها مع بعض، لذلك تَجلَّت (الوحدة العضويّة) للقصيدة بشكل واضح. ومع أنّ القصيدة لا تتّسم بالتوحيد في القافية الّتي هي العنصر الأساسي في القصيدة العموديّة، أسفر عنصرُ التكرار هنا عن تلاحُم السطور في ضمن بند واحد وتلاحُم النبود في ضمن القصيدة.

---

[١]- نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٦.

[٢]- لم يغفل علماء البلاغة عن أنّ التكرار يؤدّي إلى التوكيد في المعنى، كما قال أبوهلال العسكري (٢٩٥/١٠٠٥): "وكلام الفصحاء إنّما هو شوب الإيجاز بالإطناب والفصيح العالي بما دون ذلك من القصد المتوسّط؛ ليستدلّ بالقصد على العالي، وليخرج السامع من شيء إلى شيء فيزداد نشاطه وتتوفّر رغبته، فيصرفوه في وجوه الكلام إيجازه وإطنابه، حتّى استعملوا التكرار ليؤكّد القول للسامع". (**الصناعتين**، ص ١٩٣)

١. تكرار صوت الألف

إنّا نكتفي بدراسة (الألف) من بين الأصوات لأنّها أكثر استعمالاً في القصيدة. وكما ذكرنا في تكرار الأصوات أنّ الشاعر أتى بمصوّت (الألف) (ā) في البند الأوّل (٢٣ مرّة)، والألف صوت تمتاز بالاتّساع والليونة، إذ قال ابن جنّي اللغويّ الكبير في وصفها: "والحروف الّتي اتّسعت مخارجها ثلاثة: الألف، ثمّ الياء، ثمّ الواو وأوسعها وألْيَنها الألف"[١].

والغريب أنّ الألفات الواردة في السطرين الأوّل والثاني تنطبق على المقطع الطويل من الوتد المجموع لتفعيلة (فاعلاتن) على الشكل التالي:

رُبْبَما أفْ / قِدُ ما شئْـــ / تَ مَعاشي

فاعـــلاتن / فعـــلاتن / فعِـــلاتن

– ـَ U U / – ـَ U – / – ـَ U –

والسطر الثاني: رُبْبما أعْ / رَضُ للبيْـــ / عِ ثيـــابي / وَ فِراشي

فاعـــلاتن / فعِـــلاتن / فعِـــلاتن / فعِـــلاتن

– ـَ U U /– ـَ U U / – – U U / – ـَ U –

وهذا يعني أنّ الألفات وقعت كلّها على المقطع الّذي يحمل النبرة الإيقاعيّة (rhythmic stress) في الوتد المجموع الّذي يمتاز بالإيقاع الصاعد (rising rhythm) في الشعر العربي كما يقوله المستشرق الألماني غوتْهولد ڤايل[٢]، ويؤدّي ذلك إلى إنتاج الكلام الموقَّع وإثراء الشعر في انسجام الموسيقى الداخليّة إلى جانب الوزن الناتج عن تكرار (فاعلاتن) في القصيدة. فتكرار هذا الصوت يعطي الشعر ليونةً ويذكّرنا بالصيحة الممتدّة غير المنقطعة على وجه العدوّ احتجاجاً على تصرّفاته الغاصبة.

٢. تكرار الألفاظ والعبارات

كما أسلفنا أنّه تكرّر لفظ (ربّما) ٢١ مرّة في القصيدة، فيدلّ (ربّما) المكرّر على الإمكانيّات الموجودة أمام العدوّ من جهة، والكوارث المترقّبة أمام الشاعر من جهة أخرى، بحيث إنّ الشاعر يمكن

---

[١]- ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، ٢١/١.

[2]- Weil, "ʿArūd", *E.I.*[2], vol. I, p. 674.

أن يفقد ما عنده من إمكانيّات الحياة ويضطرّ إلى القيام بأعمال وضيعة حقيرة كالبحث عن رَوث المواشي عن حبوب سدّاً عن جوعه، ومن الممكن أن يموت من الجوع. فنستنبط من تكرار (ربّما) أنّ كلّ ذلك يمكن أن يحدث.

كما يبيّن الشاعر بتكرار (ربّما) إمكانيّات العدوّ في عدوانه، وهو يعترف بقدرة العدوّ فيتوقّع أنّه يمكن أن يفعل ما يشاء من الأفعال الجنائيّة الإجراميّة: مثل السلب والسطوة والحرق وإلقاء الرعب والخداع والحرمان و... وكلّ ذلك ربّما يحدث، كما تكهّن الشاعر ببناء إسرائيل (الجدار العازل) في الأراضي المحتلّة، بحيث تحقّق قوله هذا بعد سنين:

ربّما ترفعُ من حولي
جدارا
وجدارا
وجدار

فنلاحظ أنّ الشاعر قصد إلى رسم (جدار) من الناحية الشكليّة من تكرار هذا اللفظ ثلاث مرّات، فاعتمد إيقاع الشكل البصري (image rhythm)، فجدير بالذكر أنّنا كتبنا هذا التكرار كما ورد في الديوان، أي في امتداد واحد بدون التنوين في آخر اللفظين الأوّل والثاني، كأنّ الشاعر يرصف لَبِنة على لبنة ليبني جداراً، ولا ننسى دور الألفات الواردة في (الجدار) وهي تتكرّر خمس مرّات وتساعد الشاعر في رسم الجدار شكليّاً، لكي يمترج الشكل بالمعنى بواسطة تكرار اللفظ و تكرار الألف في الألفاظ.

يختم الشاعر كلّ بند من البنود بعد السطور المبدوأة بلفظ (ربّما) بعبارة قاطعة صارمة تخلو من (ربّما) وهي: (يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوم/ وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي سأُقاوم)، فيقصد بذلك أنّ العدوّ مع كلّ الإمكانيّات الموجودة لديه لا يمكنه أن يسيطر على قلب الشاعر وروحه ويغيّر موقفه من العدوّ، كما لا يمكنه أن يُجبر الشاعرَ على الاستسلام والمساومة، ولا يمكنه أن يُجبره على ترك المقاومة، لأنّ العدوّ هو عدوّ الشمس أي عدوّ الحقيقة. فيُقرُّ الشاعر بواسطة تكرار (ربّما) بكلّ إمكانيّات العدوّ، ثمّ بإتيان (لكن) في نهاية كلّ بند يريد أن يقول إنّ الشيء الّذي يخرج عن إرادة العدوّ

ويخرج عن مجال (ربّما) هو استمرار المقاومة وعدم المساومة مع العدوّ أبداً، في أيّة ظروف كانت.

٣. دراسة الأفعال

أمّا بالنسبة إلى الأفعال المذكورة في القصيدة الّتي عالجناها في المحور الأوّل من البحث فيمكننا أن نقول إنّ الشاعر في بحبوحة المعركة، لأنّ أغلبيّة الأفعال إمّا للمفرد المخاطب (العدوّ) أو للمتكلّم وحده (الشاعر)، والشاعر في مواجهة العدوّ يخاطبه ويتحدّث معه بشكل مباشر، لكي يتحدّث عن الزمن الحاضر والمستقبل لا الزمن الماضي، إذ إنّ كثرة الأفعال المضارعة تدلّ على ذلك. كأنّه يشرح للعدوّ أنّه يمكن أن يفعل ما يفعل، ولكن يجب أن ييأس من شيء واحد للأبد وهو ترك المقاومة.

ومن الشيّق أنّ فعلاً مجهولاً واحداً (أُحرَم) ورد في النصّ، وهذا يدلّ على أنّه يعرف العدوّ وأفعاله تماماً، ومع أنّ العدوّ يحاول أن يخدعه ويخدع أصحابه بوجهٍ مستعار، لا يخفى أعماله من عيونه، ثمّ يشرح للعدو لكي يعرف أنّ الشاعر هو فاعلُ فعلِ المقاومة.

أمّا بالنسبة إلى قلّة الأفعال الماضية في النصّ فكأنّ الشاعر يقول إنّ مسألته مع العدوّ لا تعود إلى الأزمنة الماضية في العهد القديم، بل مسألة حاضرة محسوسة ملموسة، والمشكلة هي مرتبطة بالحاضر والمستقبل.

٤. تكرار الضمائر

قد ذكرنا في المحور الأوّل من الدراسة أي مظاهر التكرار، أنّ ضمير الياء للمتكلّم تكرّر أكثر من ٢٠ مرّة في حالة المضاف إليه، ومرّة واحدة في دور المفعول به، ومن جهة أخرى لا نجد في النصّ ضمير (الكاف) للمخاطب، لا في حالة الإضافة ولا في دور المفعول به مع كثرة الأفعال للمفرد المخاطب، فيكمننا أن نستنتج أنّ العدوّ في الظروف الراهنة هو الفاعل والمسيطر فيمكنه أن يفعل ما يريد، وليس العدوّ المفعول به والمسيطَر عليه. ولكن ليس العدوّ صاحب حقّ، لأنّه ليس صاحب شيء هناك كما نرى الكلمات التالية مع ياء المتكلّم: معاشي، ثيابي وفراشي، ترابي، شبابي، ميراث جدي، أشعاري وكتبي، لحمي، أمّي، شعبي، أبي، أطفالي، أحزاني، تاريخي، أيّامي.

فنلاحظ أنّ هذه الأشياء كلّها هي للشاعر، هذا البلد هو ترابه لا تراب العدوّ، والشعب شعبه، وهو وارث جدّه، وأبيه، وانقضتْ أيّامه هناك، والآن يعيش أطفاله في هذا التراب. فلا يمكنه إذن أن

يستسلم ومن حقّه أن يقاوم إلى آخر نبض في عروقه.

٥. تكرار الصيغ الصرفيّة

ذكرنا سابقاً أنّ التكرار يولّد الإيقاع في النصّ إلى جانب التوكيد في المعنى، والإيقاع ذاته يُحسَب من أهداف التكرار في النصّ الأدبي ولا سيّما الشعر الّذي يُعتبَر الإيقاع من مقوّماته الأساسيّة، وتكرار الصيغة الصرفيّة عنصر مهمّ من العناصر المؤثّرة في الإيقاع. شرحنا هذا النوع من التكرار في المبحث السابق مثل تكرار الفعل المضارع المرفوع للمفرد المتكلّم الثلاثي المجرّد بعد (ربّما) في كلّ السطور من البند الأوّل، كما نجد تكرار الفعل المضارع المرفوع للمفرد المخاطب الثلاثي المجرّد (أو باب الإفعال) بعد (ربّما) في كلّ أسطر من البند الثاني.

نقتصر في هذا المجال على دراسة سطر واحد وعلاقته بالقصيدة عن طريق التكرار خصوصاً تكرار الصيغة الصرفيّة، وهو السطر الثالث من البند الأوّل:

(ربّما أعملُ حجّاراً.. وعتّالاً.. وكنّاس شوارعْ!)

- ورد تكرار اسم المبالغة على وزن (فَعّال) ثلاث مرّات ضمن السطر، أي (حجّاراً.. وعتّالاً.. وكنّاس). ونجد في ذلك تكرار الصيغة الصرفيّة.
- ورد لفظ (شوارعْ) (على وزن فَواعِل) في نهاية السطر كقافية تربطه بالسطر التالي الّذي جاء في قافيته (المصانعْ) (على وزن مَفاعِل)، ويُعتبَر هذا تكرار الصيغة الصرفيّة أيضاً.
- ورد فعل (أَعْملُ) (الفعل المضارع المرفوع للمفرد المتكلّم الثلاثي المجرّد) بعد (ربّما) على غرار السطور الأخرى من البند الأوّل (مثل أفقدُ، أعرض، أخدمُ، أبحثُ، أحمدُ) إذ جعل السطرَ مرتبطاً بالسطور الأخرى من البند. ونلاحظ أنّ هذا التكرار للصيغة الصرفيّة شكّل صنعة الموازنة في بدايات السطور من هذا البند. "وهذا النوع من الكلام أخو السجع في المعادلة دون المماثلة... ويأتي كلّ زوج على وزن واحد، وإن اختلفت أحرف التقفية أو المقاطع"[١].
- ورد لفظ (ربّما) في بداية هذا السطر وهو يربط السطر بالقصيدة كلّها بواسطة تكرار (ربّما) في بدايات السطور في البنود الثلاثة الأولى.

---

[١] - عتيق، **علم البديع**، ص ١٤٠.

- لا ننسى تكرار صوت (الألف) (٥ مرّات) في ضمن السطر.

فيمكننا الاستنتاج بأنّ حضور أنواع التكرار في السطر المذكور جعله في ذروة الإيقاع، ومن جهة أخرى لا نجد السطر منعزلاً عن الشعر، بل جعله التكرار بأنواعه المتعدّدة جزء متماسكاً من البند وجزء متماسكاً من القصيدة كلّها، ولو حذفنا السطر من القصيدة لخسرت من جانبين؛ جانب الإيقاع وجانب المعنى.

٦. تكرار المعنى[1]

الكلام الأخير هو حول عنوان القصيدة الّتي سُمّيت بـ (خطاب مِن سوق البطالة) وكما نعرف أنّ الخطابة منذ القدم يعتمد على التكرار، والخطيب يقوم بالتكرار بطريقتين: الأولى هي التكرار المباشر، والثانية تكرار معنى واحد بأساليب متعدّدة. فقد شبّه سميح القاسم قصيدته بخطابة يُلقيها أمام العدوّ فيستفيد من التكرار بالطريقتين المذكورتين: إمّا يستعمل الألفاظ والعبارات المكرّرة، أو يكرّر معنى واحداً بمصاديق مختلفة. فعلى سبيل المثال نجد في سطور البند الأوّل مصاديق متعدّدة لمفهوم واحد وهو مَشاكله بعد مواجهته مع العدوّ:

ربّما أفقِدُ - ما شئتَ - معاشي = ربما أعرضُ للبيع ثيابي وفراشي = ربما أخمدُ.. عرياناً.. وجائعْ

كما نجد الحالة نفسها في البند الثاني وهنالك مصاديق متعدّدة لمعنى واحد وهو أعمال العدوّ الإجراميّة:

ربما تَسلبني آخِرَ شبرٍ من ترابي = ربما تَسطو على ميراث جدّي

يحاول الشاعر في قصيدته الخطابيّة أمام العدوّ أن يُفهِمه بتكرار مؤكّد أنّ موقفه من العدوّ لن يتغيّر، وهو لن يترك المقاومة مهما كانت الظروف، لأنّه شاعر يُمثّل شعبه بموقفه الصامد الأبدي.

ومن المُغري أنّ البند الأوّل تسيطر عليه الصبغة الاقتصاديّة، كأنّ الشاعر يذكر نماذج مختلفة للمشاكل المعيشيّة والمطبّات الاقتصاديّة الّتي يمكنه أن يقع فيها بسبب أنّه سيستمرّ في المقاومة. ولكن نلاحظ في البند الثاني الصبغة الثقافيّة هي محور كلام الشاعر، إذ يحاول العدوّ أن يسيطر على جذور

[1] - لم ندرس تكرار المعنى في مبحث مظاهر التكرار مع حضوره في القصيدة، وتركناه هنا لكي ندرسه في مقاصد التكرار مباشرة.

الشاعر الثقافيّة من أشعار وكتب، وميراث الأجداد. وأخيراً في البند الثالث يحاول الشاعر أن يذكر المشاكل العاطفيّة الّتي يعاني منها بسبب المقاومة.

الخاتِمة

يمكننا أن نلخّص كلامنا في ختام هذا المقال حول ظاهرة التكرار في قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة) أنّ الشاعر استعمل التكرار بمظاهره المتنوّعة مثل تكرار الصوت واللفظ والعبارة والصيغة الصرفيّة والمعنى هادفاً إثراء قصيدته من حيث الإيقاع الموسيقي الّذي جعلها قصيدة متماسكة متّصفة بالوحدة العضويّة، كما قصد الشاعر أن يوظّف هذا العنصر البديعي في المضامين المطروحة في شعره. ويمكننا أن نعتبر الشاعر ناجحاً في استخدام التكرار لأنّه قد أحسن توظيف هذه الظاهرة لإغناء الجرس الموسيقي في اللفظ، والتوكيد والإلحاح على مواقفه الأدبيّة الصارمة أمام العدوّ مهما كانت الظروف المعيشيّة؛ الاقتصاديّة والثقافيّة والسياسيّة، فلذلك تمتاز القصيدة في مجال أدب المقاومة.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن أبي الإصبع المصري، أبومحمد، **بديع القرآن**؛تقديم وتحقيق حنفي محمّد شرف، القاهرة: نهضة مصر، د.ت.

٢. ــــــــــــــــ، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**؛ تقديم وتحقيق حنفي محمّد شرف، بيروت: دار إحياء التراث الإسلامي، د.ت.

٣. ابن الأثير، ضياء الدين أبو الحسن عز الدين علي بن أبي الكرم، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**؛ قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي وبَدوي طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت، الجزء الثالث.

٤. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، **سرّ صناعة الإعراب**؛ حقّقه وعلّق عليه أحمد فريد أحمد، د.ط، القاهرة: المكتبة التوفيقيّة، د.ت، الجزء الأوّل.

٥. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، **العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**؛ حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه محمّد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الطلائع، ٢٠٠٦، مجلّد واحد، جزءان.

٦. أبو هلال العسكري، **الصناعتين**؛ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابوالفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصريّة، ١٤١٩.

٧. الجرجاني، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة**؛ تحقيق هلموت ريتر، استانبول: مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤.

٨. السيّد المرتضى، الشريف أبو القاسم علي بن الطاهر، **الأمالي**؛ صحّحه وضبط ألفاظه وعلّق حواشيه محمود بدر الدين النعساني الحلبي، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٣٢٥/١٩٠٧، الجزء الأوّل.

٩. شمس قيس، شمس الدين محمّد قيس الرازى، **المعجم فى معايير أشعار العجم**؛ تصحيح محمّد بن عبد الوهّاب قزوينى و تصحيح مجدّد مدرّس رضوى، چاپ سوم، تهران: كتابفروشى زوّار، ١٣٦٠.

١٠. الطيّب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، الطبعة الثانية، بيروت:دارالفكر، ١٩٧٠، ٣أجزاء.

١١. عتيق، عبد العزيز، **علم البديع**، لا طبعة، بيروت: دار النهضة العربيّة، ١٤٠٥/١٩٨٥.

١٢. العقّاد، عبّاس محمود، **اللغة الشاعرة**: مزايا الفنّ والتعبير في اللغة العربيّة، لا طبعة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٦٠.

١٣. القاسم، سميح، **الأعمال الكاملة**: **شعر**، المجلّد الأوّل، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل - دار الهدى، ١٤١٢/١٩٩٢.

١٤. القاسم، سميح، مقابلة مع موقع (الائتلاف الفلسطيني لحقّ العودة):
http://www.rorcoalition.org/nakba48/014.htm

١٥. القزويني، جلال الدين الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**؛ شرح وتعليق وتنقيح محمّد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، القاهرة: المكتبة الأزهريّة للتراث، ١٤١٣/١٩٩٣، الجزء الأوّل.

١٦. القلقشندي، شهاب الدين، **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**؛ تحقيق محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلميّة، الجزء الثاني، ١٩٨٧.

١٧. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثامنة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٩.

18. Hasan, Rugaiya, **Linguistics, language, and verbal art**, Oxford University Press, 1989.

19. Weil, Gotthold, "ʿArūd. I", **in Encyclopaedia of Islam**, New Edition, Leiden-London: Brill- Luzac, 1960, Volume I, pp. 667-677.

الهجرة والمرأة في رواية "الإقلاع عكس الزمن" لإملي نصرالله

د. علي كنجيان خناري*

حوراء رشنو**

الملخص

تحاول إملي نصرالله الأديبة اللبنانية في كتاباتها القصصية والصحفية -برهافة حسها ومشاعرها السامية وعمق بصيرتها ونفاذها- أن تلفت الأنظار إلى المسائل المعتادة وتثير الاهتمام تجاه الجرائم التي تحدث في المجتمع وذلك عبر تطرقها إلى المرأة ومشاكلها والهجرة والحرب في عالم مهدد بالأخطار؛ فقد الإيمان بكل القيم المعنوية بما فيها من الدين والحب.

ألحت إملي نصرالله على حب الوطن والنضال من أجله إذ رأت أن هذه المسألة مازالت مطروحة بين الأجيال.

تكشف الكاتبة في رواية "الإقلاع عكس الزمن" عن عيوب الهجرة ومحاسنها ولا تستغني عن مقارنة الوطن بالغربة وتأتي هذه الهجرة وتلك المقارنة على أساس التناغم مع الفطرة الإنسانية ضمن التركيز على الوعي والصحوة الثقافية.

ومن الطبيعي، أن أي بلد لما يواجه الحروب الأهلية والعالمية يحتاج إلى مناضلين لكي يدافعوا عن ترابه، فالهجرة الكبيرة التي حصلت من لبنان إلى بلاد أخرى في الفترة الممتدة من السبعينيات وحتى تسعينيات القرن الماضي، خلفت من العواقب التي تحدثت الكاتبة عنها مع التأكيد على ضياع الهوية والحضارة.

كلمات مفتاحية: إملي نصرالله، الهجرة، المرأة، الحرب، الصمود الوطني.

---

* أستاذمشارك في قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة العلامة الطباطبائي،طهران،إيران.Pajuhesh1390@gmail.com

** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠١/١٨هـ.ش= ٢٠١٢/٠٤/٦م تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/٢٠ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٨/١٠م

المقدمة

الصمود الوطني قضية انسانية ترتبط بالضمير والوعي ويعد نوعا من القيم النبيلة في جميع المجتمعات البشرية. واستقطب اهتمام الأدباء؛ فخصصوا له مساحة شاسعة من كتاباقم وفنهم الإبداعي كما يزخر أدب كثير من هؤلاء الأدباء بصدق المشاعر والإخلاص نحو الوطن. ومن بين هؤلاء الأدباء يمكن الإشارة إلى سميح القاسم ومحمود درويش.

إملي نصرالله- بشعورها المرهف الملهم وغليان كيانها بالمشاعر الإنسانية- سعت لتعبر عن آلام عاشتها مع الشعب تحت نيران الحرب بل تتخذ موقف الكفاح وتدعو للمقاومة محذرة من عواقب الهجرة. فمن هنا، لا يمكن حصر المتلقي لهذه الرواية في شعب الكاتبة فحسب بل يتعداه إلى كل من يتلقى هذه الرسالة في أنحاء العالم. "لقد نشرت مسلسلة في مجلة المستقبل عندما كانت تنشر في باريس"[١].

تربو كتابات وروايات إملي نصرالله على ثلاثين أثرا؛ فإنها أديبة غزيرة الانتاج وتعمل في مختلف المجالات، إذ حصلت على أوسمة وجوائز تقديرية متعددة ولكنها رغم ذلك، لم تنل قسطا وافيا من الدراسه في إيران. فمن هذه الدراسات، أطروحة أكرم روشنفكر تحت عنوان "بررسى ادبيات زنان درلبنان از ١٩٧٥ تا ٢٠٠٠ با تكيه بر آثار بانو املى نصر الله = دراسة الأدب النسائي في لبنان ١٩٧٥- ٢٠٠٠ استناداً إلى آثار السيدة إملي نصر الله" تعد أول محاولة لمعرفة الأديبة.

أما رواية "الإقلاع عكس الزمن" فقد "ترجمت إلى اللغات العديدة من الإنكليزية والألمانية والدانماركية والفرنسية"[٢].

يتناول البحث دراسة أهم مضامين الرواية محاولا الكشف عن رموزها ومفاهيمها. كما يدرس أثر الأديبة في تكوين الرواية ويتناول بعض الجوانب الشكلية التي لا تتجزأ عن تأدية الدور في المضمون كاللغة والفضاء الروائي والشخصية.

---

[١]- منى التميمي، **«كل شخصية في رواياتي تمثل جزءا مني للروائية الكاتبة: إملي نصرالله».** www.yamamahmag.com

[٢]- **السيرة الذاتية:** www.emilynasrallah.com

من هذا المنطلق، استعان البحث بالمنهج الفني والنفسي في بيان القيمة الشعورية لرواية (الإقلاع عكس الزمن" ودلالة أثر الكاتبة من حياتها وشخصيتها في تكوين الرواية ويوازن عابرا بين رؤية الأديبة وما طرحته بعض الروائيات في المرأة والوصف. كما يحاول أن يكشف عن الدلالة الرمزية للموت الذي قدمته الرواية كحل لها.

إملي نصرالله: حياتها وثقافتها

"إملي نصرالله (أبي راشد) ولدت في ٦ تموزسنة (١٩٣١م) في كوكباء جنوب لبنان. وكانت نشأتها في (الكفير) بلدة أمها"[١] وتعتبر من الكاتبات الرائدات والنشيطات حيث قدمت كتبا كثيرة في مجالات مختلفة كالرواية والأقصوصة وأدب الأطفال والسيرة "كما عملت فترة في التدريس والصحافة وناضلت من أجل حرية المرأة وذلك من خلال قلمها أو مواقفها الإنسانية"[٢].

"عاشت إملي نصرالله في قرية صغيرة ومجتمع تقليدي عالق بالتقاليد البالية إذ يرفض اكتمال الدراسة للبنات"[٣] ولكن عشقها للأبجدية والكتابة ونفسيتها السامية أبت الرضوخ أمام التقاليد المنخورة فاستطاعت أن ترفع الحواجز "فتخرجت من كلية بيروت الجامعية والجامعة الأميركية عام (١٩٨٥م) في قسم اللغة العربية وآدابها وبدأت عملها الصحفي عندما كانت طالبة في الجامعة وهي مسجلة في نقابة الصحفيين منذ خمسين سنة"[٤].

" تزوجت الكيميائي (فليب نصرالله" من زحلة لبنان، وانشأت معه عائلة مؤلفة من ولدين هما: رمزي وخليل وبنتين هما: مها ومنى"[٥].

---

[١]- **السيرة الذاتية .**

www.emilynasrallah.com

[٢]- **المصدر نفسه.**

[٣]- منى، التميمي،«**كل شخصية في رواياتي تمثل جزءا مني للروائية الكاتبة: إملي نصرالله».**

www.yamamahmag.com

[٤]- **السيرة الذاتية:** www.emilynasrallah.com

[٥]- **المصدر نفسه.**

ألحت الكاتبة في معظم آثارها (كالإقلاع عكس الزمن"، (تلك الذكريات"، (الينبوع"، (المرأة في١٧ قصة" و(الرهينة" و... على سطوة العنف الشامل الفظيع الذي لا يفرق بين من يحمل بندقية أو فأسا، ومن أكبر القضايا عنفا هي الحرب كما "أن الحرب اللبنانية التي امتدت بين عامي (١٩٧٥-١٩٩٠م) أحدثت ضجة كبيرة وتحولات عظيمة في بنية الدولة اللبنانية"[١] فمن هذا المسار شغلت الحرب بال الكاتبة كثيرا إذ أعلنت عن نتائجها المأساوية كالهجرة في معظم آثارها[٢]. وكيف لايستقطب قلمها الحرب وما يتبعها وقد عاشت هذه التجربة المريرة في حياتها؟ "فقد احترق منزلها العائلي، مع مجموعة من مخطوطات إبان الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام (١٩٨٢ م)"[٣].

"أول رواية لها نشرت عام (١٩٦٢م) وتحمل عنوان (طيور أيلول" ونالت فور صدورها ثلاث جوائز أدبية وترجمت إلى لغات عدة. كما تشم من ثناياها رائحة الحرب والهجرة"[٤].

لإملي نصرالله إنتاج كبير وضخم و"لها سيرة في ست مجلدات بعنوان (نساء رائدات من الشرق والغرب" عام (٢٠٠١م) كما أخذت تجرب واحة جديدة في الأدب وهي سيرة اغترابية بحبكة بوليسية في رواية(ماحدث في جزر تامايا" عام (٢٠٠٦م) والجدير بالملاحظة أن الباحثة الأميركية (الدكتورة ميريام كوك" أعطت اهتماماً بالغاً لرواياتها وأخذت مادة بحثها عن كتابات إملي نصرالله في كتاب عنوانه (الأصوات المختلفة للحرب)"[٥].

الأديبة تكتب عن الوجدان ولوعة الحس المرهف، تكتب عن أهم القضايا التي عانتها مع مواطنيها كالحرب والهجرة والمرأة وكل هذه لا تأتي إلا بلغة عذبة وأسلوب واضح جلي. وتنبعث عباراتها من كيانها المفعم بالمشاعر الإنسانية والنبع الإلهامي وعمق بصيرتها.

من المهم في هذا المجال، أسلوب كتابتها؛ إذ تحتفظ بملامح القرية كأن حب القرية منغرس في ذات الأديبة، حيث تتحدث عن وقائع كثيرة في القرية كما هو الحال في الرواية المدروسة وكثير من رواياتها

---

[١] - رضا، رفيف الصيداوي، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية (١٩٩٥ - ١٩٧٥)**، ص ١٥.

[٢] - لمزيد من المعلومات راجع **«تلك الذكريات»**، **«المرأة في ١٧ قصة»**، **«الينبوع»** لإملي نصرالله.

[٣] - **السيرة الذاتية**: www.emilynasrallah.com

[٤] - **المصدر نفسه.**

[٥] - **السيرة الذاتية** : www.emilynasrallah.com

الأخرى مثل: المرأة في١٧ قصة ومجموعة قصص الينبوع و(طيور أيلول وشجرة الدفلي والجمر الغافي وغيرها من الآثار"[١] وهذا ما يزيدها اتصالاً بالجذور كما يلهم بالرجوع إلى الفطرة الإنسانية السليمة ويضاف إلى هذه الباقة، تزودها بصدق العاطفة.

ملخص الرواية

رواية (الإقلاع عكس الزمن" رواية الحنين إلى الوطن والصمود الوطني، وتدور أحداثها متنقلة من قرية (جورة السنديان" إلى كندا. ووضعت الأديبة بصماتها على الهجرة والحرب كما أنها لم تغفل عن النضال في سبيل تحرير المرأة وذلك برؤية عادلة وبعيدة عن التعصب.

تتحدث الرواية عن حياة بطل يحمل اسم رضوان أبي يوسف وشخصيته المسطحة التي تكتمل وتنضج تدريجيا وفق وتيرة الأحداث لكي تكتمل صورة البطل وتبلغ الشخصية النامية.

فرضوان رجل ريفي يسكن مع زوجته في القرية ولكن أولادهما الأربعة رحلوا الواحد تلو الآخر إلى كندا نتيجة الأوضاع المتوترة جرّاء الحرب اللبنانية. وتحمل الرواية مشاهد الحنين واشتياق الأولاد إلى والديهم ضمن عبارات مفككة من رسائلهم. وتدخل الرواية في مسار مهم لما يدعو الأولاد والديهم إلى زيارة كندا بعد سنين من الاغتراب. وبذلك يخرج البطل وزوجته لأول مرة من قريتهما ويواجهان عالما كبيرا فيتضح البون الشاسع بين القرية والعالم للشخصية المحورية. ويجد الزوجان العجوزان عالما من السلام والراحة عند أولادهما.

لقد حمل (رضوان" وجها بريئا في القرية، واتسم بحسن الخلق والسلوك المهذب، وفي الغربة ظل كما هو مهذبا إنّ معالجة الغربة في نفسية البطل تبين أن شيئا لم يتغير فيه إلا حبه لأرض الوطن اشتعل أكثر من الماضي: يقول في مشهد:" نحن عندنا الزيتون مثل السنديان، يرفض العيش في تراب غير ترابه"[٢]، وبذلك يرفض التلاؤم مع البيئة الجديدة.

ويبدأ التحدي في الرواية لما يشعر (رضوان" بالغربة ويراوده الحنين إذ لا يمكنه أن ينسى جذوره ويعيش بمعزل عن الأخطار المهددة لبلده من الحرب الأهلية التي وصلت إلى ذروتها فور وصول البطل

---

[١] - مكتبة جرير: www.garirbooks.net

[٢] - إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، ص٢٦١.

إلى كندا فيعزم على أن يرجع إلى قريته، بعد صراع باطني لم يدم طويلا. وتحاول عائلة البطل أن تمنعه من العودة إلى الوطن تحت الأجواء الساخنة للحرب، فلا تستطيع إيقافه. فقد تجذّر حب الوطن في نفسية البطل كما هو عند إملي نصرالله أيضا. في هذا الصدد، يقول (رضوان": "هناك من ينتظرني. حبيبتي تنتظر بشوق؛ تتكيء على جبل حرمون، وتفتح لي ذراعيها بلهفة، لتضمني إلى حضنها الدافيء... هناك، حيث غرست سبعين سنة من عمري".[١] فالأرض والمولد يعنيان للبطل الحياة والحب.

في نهاية أليمة يرجع (رضوان" إلى موطنه مخمنا أن الطريق ليس سهلا خاليا من العنف والشراسة، فيستشهد في داره وهو يحمل رسالة الصمود والكفاح الوطني.

إذن، هذه الرواية تمثل سمكة خارج الماء وإنها إقلاع عكس الزمن حيث البطل يترك عالم السلام والراحة في الغربة ويضحي بحياته وكل ما لديه لحرية البلد.

يلفت النظر في قضية تحرير الوطن في نطاق الرواية، أن الشخصية المحورية، ترى نفسها عاجزة عن خلاص الوطن من الحرب المتلفة ولكنها تقاتل آملة أن الناس يدركون بقتاله هذا، أن الكفاح هو الحل الوحيد الذي يجب أن يستمر وكأنه يتحدى أولاده وكل المهاجرين الذين تركوا أرضهم وحيدة تحت نار الحرب ويرد عليهم أن الأرض والمولد يحملان معاني كبيرة، لا يمكن أن ترسم في قالب الكلمات فيعود إلى بلدته الصغيرة تأكيدا للانتماء إلى الجذور.

في سياق هذا التأمل، يجدر بنا أن نقف عند هذه النظرة للكاتبة. فهذه النظرة تفاؤلية بالذات والكاتبة تحاول أن تكون داعية لحركة إصلاحية تجاه أبناء شعبها، فالكاتبة ترسم بألفاظ جميلة وموحية حب وطنها والهيام به وتعلن أن إراقة الدماء في الدفاع عن الوطن أمر لابد منه. بعبارة أدق إن نظرتها التفاؤلية تعبر عن نوع من الأمل المنشود فهي تبحث عن وطن مثالي بعيدا عن المعاناة والمعوقات والقيود، فتلح على ضرورة الدفاع عن الوطن بكافة المستويات بما أنها ترى الوطن رمزا لهوية الإنسان. وهذه النظرة التفاؤلية منبثة في مختلف كتاباتها كالأمل بغد أفضل في رواية (الرهينه" و(تلك الذكريات" أيضا.

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص ٣٤٩.

قد لا يغرب عن البال على ضوء ما تقدم ومن خلال سرد أحداث الرواية، أن شخصية البطل (رضوان أبي يوسف) في هذه الرواية بمثابة العمود الفقري وتمتاز بملامح فنية خاصة وهي كثيرا ما تتجه نحو التعارض والتفاؤل والتكامل. وشخصية البطل تتطور بتفاعل مع الواقع المحيط بها وتشهد تحولا بعد السفر إلى الغرب واكتشاف عالم مغاير لمجتمعه ونتيجة هذا التحول، يزداد حبا للوطن أكثر فأكثر.

إنّ ما يزيد التأثير في القارىء هو الموت المحزن الذي يقدم كالحل في ختام الرواية؛ إذ يبدو أن مهمة الكاتبة بذلك انتهت ولو كان هذا الموضوع صحيحا لقلل من قيمة الرواية. فبسمة الرضا على شفتي البطل في مقتله مما يؤكد أن(رضوان" مؤمن من أعماق قلبه بمسألة الصمود الوطني فهذا الموت رمزي ويحمل في باطنه بسمة الأمل.

إنّ موت البطل من ناحية أخرى، يدل على أن الروائية تجده نهاية لائقة لعملها، حيث يستشهد البطل في داره ويشيع جثمانه في جنازة كبيرة في بلده، كما كان يتمناه إذ وجدوه مقتولا كانت "على شفتيه بسمة الرضا وجبينه يتفصد بالعرق"[١]. إن كل فئات الناس حضروا في تشييع البطل. كذلك زوجته واثنان من أبنائه قد حضروا من كندا فور سماعهم النبأ المفجع وذلك رغم أن البلد كان يحترق تحت نار الحرب وهم الذين منعوا رضوان من العودة، وهذا ما يؤكد عليه النص الروائي: "جاؤوا من كل الجهات والمذاهب والأعمار، ليشيعوه. ربما ظروف الحرب، لم تسمح لهم بإقامة استقبال لائق بالعائد من الرحلة الأميركية، فحضروا اليوم، ليقولوا له إنه لايزال بينهم، وإن احتراقه القارات والبحار، وإقلاعه عكس زمنه وأيامه، لم يذهب سدى... كتبوا إليه رسالة المحبة بدموع أعينهم. الخاطفون المجهولون عذبوا جسده، لكن روحه تأبي الرضوخ لما جرى. وهي ترتفع على الثأر والحقد. وتشمخ بالتسامح والمحبة. لو قدر لوالدنا أن ينطلق، لردد: اغفر لهم، لأنهم لايعرفون ما يعملون"[٢]. والذي يهمنا في هذا المجال هو أن الحشد الكبير من المواطنين، تلقوا الرسالة المقاومة وآمنوا بهذا الموت الرمزي مما يؤدي معنى أنّ المكافحة لاتزال مستمرة حتى تصل إلى الحرية الكاملة للبلد.

---

[١] - **المصدر السابق**، ص٣٦٦.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٣٦٨ بتصرف وتلخيص.

تختم الرواية بنهاية محددة ومهمة الكاتبة بذلك لا تنتهي، حيث هذا الموت يحمل نفحات الحياة الجديدة بعد ما قاتل وناضل أبناء الوطن فيتحرر البلد وهذا هو الذي تريده الكاتبة بالضبط. لا يحمل الحب للوطن والدفاع عنه والاستشهاد في طريقه، المعاني المتكررة المهملة، بل تنذر بالهجرة فمحسنات الهجرة مهما تكن كبيرة، فإنها لا تعادل بسلبيات الهرب من المولد لأن المولد اتخذ مدلولا كبيرا في ذهن الكاتبة حيث تراه رمز الحضارة و الهوية وبهذا الموت، توجه الأفكار نحو ترجيح الوطن في أسوأ الظروف.

وتفيد الإشارة إلى تعددية أبعاد المكان من حيث الشكل والمعنى في هذه الرواية، إذ يعتبر المكان عنصرا جوهريا في تشكيل فضاء الروايات. ففي رواية (الإقلاع عكس الزمن" انقسم المكان من حيث ارتباطه بالبطل إلى قسمين: المكان الداخلي والخارجي. " فالداخل هنا تمثل بالقرية اللبنانية. قرية رضوان الجنوبية (جورة السنديان" التي اكتست حسب السياق الفني للنص معنى الوطن والجذور والتاريخ؛ هذا في الوقت الذي تمثل فيه الخارج بالخطر الإسرائيلي المهدد لجنوب لبنان من جهة وبلدان الاغتراب من جهة ثانية، لاسيما كندا واميركا المهددين للثروة البشرية"[١]. تعطي الكاتبة صورة وافية ومدخلا مهما للفضاء من ناحية الشكل والمضمون وذلك عن طريق مدى التأثير لأبعادي الخارجي والداخلي للمكان في نفسية البطل. بعبارة أخرى، تهتم الكاتبة بتصوير الحالات النفسية للبطل من خلال الرصد الداخلي والخارجي. على سبيل المثال، تقول الرواية في مشهد منها: "حين استيقظ {رضوان} في الصباح، {في الغربة} لم تكن الشمس في استقباله. أزاح الستائر وأطل من النافذة. فطالعه منظر ملأه دهشة، وغرابة: الغيوم تحجب الفضاء، وتتساقط حتى تلامس الأشجار في الحديقة"[٢]. فلا تخلو مشاعر رضوان من الاكتئاب والدهشة والحزن بالمقارنة مع مناخ الغربة. ونلمس نماذج كثيرة بهذا الصدد في النص الروائي كما تقول الرواية: في موضع آخر تصف القرية وتقارنها بالغربة: "رقصت ذاته {رضوان} المحاورة بتشف: إذن، أنت معي، لا فرق عند الحسون المصبر في

[١] - رضا، رفيف الصيداوي، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية** (١٩٧٥-١٩٩٥)، ص ١٨٧.

[٢] - إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، ص ١٢٩.

الثلج، منذ عشر سنوات، لا فرق عنده، لو دفن في بستان كندي أو حاصباني!"[١] فهذا المقطع يبرز الصراع الداخلي الذي اضطربت به ذات البطل في ترجيح أفضلية المكان بين القرية وكندا. قد يمكن القول إن المكان هنا ارتبط بالشعور بالغربة التي أدّت إلى بروز الصراع النفسي في البطل.

الهجرة في رواية (الإقلاع عكس الزمن"

الهجرة ظاهرة قديمة في الكتابات والروايات. فقد كتب عنها كثير من الأدباء كالطيب صالح وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمه وغيرهم. وتأثرت إملي نصرالله بهذه الظاهرة أيضا ولا غرو في ذلك إذ " تذوقت ألم هجرة إخوتها إلى كندا منذ صغرها"[٢].

تفيد الإشارة إلى أن هذه الهجرة تعني الخروج إلى عالم جديد يطغى عليه التحول والتغيير. قد يمكن القول إن الهجرة في هذه الرواية، تصادف معنى الهجرة الصوفية عند العرفاء رغم أن الرواية خلت من أي إشارة للعارف والصوفي، ولكن شخصية البطل المسطحة التي تجهل القراءة تتطور إلى المثل الذي يحتذى به ويغير الآراء من حوله، فلا يخلو من الدلالة الصوفية حيث البطل ارتفع إلى عالم وجداني بهذه الهجرة الجسدية وهذا العالم لم يكن يخطرعلى بال الرجل الريفي الذي تجسدت فيه شخصية البطل.

أما الأديبة فتكشف عن الجوانب المختلفة للهجرة فتبرز حسناتها ومساوئها وذلك من خلال الحوار وسرد الأحداث ورؤيتها النافذة إذ تبصر جميع زواياها وتروى كيف يكون الشعور بالغربة والحنين الدائم له.

في معالجة الهجرة، تستعين الكاتبة بالتعابير البليغة ومشاعرها النبيلة والوصف وتركز على ضياع الأصالة وهذا ما تمثل في جهل الجيل الثاني من المغتربين لغتهم الأم. فعلى هذا الصعيد، تنص الرواية على أن أحفاد (رضوان" لا يستطيعون التكلم بالعربية ولا يعرفون حضارة آبائهم حتى أنهم يتصرفون تصرف الغربيين في الحياة والمنطق كما أنهم يحملون أسماء أجنبية (كسوزي، مايكل ورودي"[٣].

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص ٣٤٦.

[٢] - زينب عساف، «**بين الحقيقي والمتخيل**» (٢٠٠٦م). www.azaheer.com

[٣] - إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، صص ١٥٢، ١٧٨، ٢٠١.

ومن هنا تشكل إملي نصرالله معبرا خفيا لترجيح العودة إلى الوطن إذ "لا تتميز الأوطان بأرضها وبيئتها فقط بل بحضارتها وثقافتها وشرائعها الخاصة، فالحضارة هي الميزة الإنسانية التي تصبغ قوما ما بطابع التمدن فيتميزون عن الآخرين بطرق حياتهم ومعيشتهم وتفكيرهم وسلوكهم وتصرفاتهم... والحضارة تراث ينقل عبر الأجيال"[١]. فيأتي ضياع الأصالة كأول وأهم مساوئ الهجرة فيظهر "رضوان" قلقه تجاهه في مشاهد عدة من الرواية منها: "أفكر في مستقبل الأحفاد... أتراهم يذهبون إلى الجورة وإذا كان أولادنا يجدون الصعوبة في العودة فكيف بالأحفاد الذين ولدوا هنا، وتربوا على الحليب الأجنبي، واللغة الأجنبية؟"[٢]. لعل ضياع الأصالة الذي تتحدث الرواية عنها، هو بمثابة إنذار لكل من تهدد بلده الحرب. فالرحيل في هذه الحالة، لا يعد حلا بل هو تعقيد المشكلة.

في نطاق البحث، لا تغفل الكاتبة عن ذكر محاسن الهجرة برؤيتها الواقعية. فتذكر في الرواية، أن الأولاد أكملوا دراستهم في الغربة وحصلوا على مدارج عالية هناك وهم آمنون من أخطار الحرب. إذن إكمال الدراسات العليا والحصول على المدارج العالية تعد من المظاهر الايجابية للهجرة وتؤكد الرواية على ذلك لما تحكي: "ماذا تفيد البكالوريا في بستان الزيتون أو كرم العنب، ماذا تفيد هذه الشهادة مجتمع "الجورة" الباقي على حاله منذ عشرات السنين"[٣].

كذلك الرواية تبين مزيّة أخرى للهجرة وهي تسهيلات الدولة الكندية للمغتربين. مثل إعطاء المساعدات والقروض المالية لإصلاح الأراضي فيها. وتتعهد الدولة الكندية أيضا بالمعيشة والسكن والعناية الصحية للمهاجرين. كما "تقوم الدولة، كل يوم، بمحاولات جديدة، للتغلب على قساوة الطقس لأن الطقس في كندا جائر. مثلا سفن تحطيم الجليد وتنتقل بين الجزيرة وحتى الأوقيانوس الذي كان يرهب النفوس حين يتجمد، حوّله الإنسان العصري إلى ساحة رقص... وسباق الخيل"[٤].

---

[١] - مصطفى، العوجي، **التربية المدنية كوسيلة للوقاية من الانحراف**، ص ١٤٥ بتصرف.

[٢] - إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، ص ١٣٥.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٢١.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٢١٩.

ولكن سرد الأحداث شيئاً فشيئاً يكشف عن تغلب كفة البقاء والصمود على كفة الهجرة والتروح. وهذه هي فكرة الكاتبة التي كانت بصددها فمن هنا تزيد وتتزاحم الصور ومشاهد مجريات الغربة وآلام الإنسان المغترب حيث استخدمت الكاتبة لغة سلسة مفعمة بالمشاعر الخالصة لبيان ذلك. كما تعتمد الروائية على ملازمة الجمل وارتباط العبارات والمعاني بشكل متسلسل، وتمتد اللغة في نهج يسر لها انطلاق الفكرة بلاقيود. لذلك تتخذ الرواية، الجمل القصيرة كالنمط الرئيسي لها وكل ذلك ليس إلا لانطلاق الرواية بسهولة و لجذب انتباه القاريء. كما نرى أمثلة ذلك ممتدة في الجو الروائي وبالأخص في التعابير التي تسترد معاني الغربة مثل: "طيور أيلول تتناجى فوق أغصان الشجر، أو تتجمع أسرابا، تتبادل أسرار الرحيل"[١]. وأيضا: "إن هذه الدنيا تختلف عن دنياه. وتذكر أنه بدأ رحلته عكس زمانه وأيامه، منذ وضع رجله على عتبة السفارة الكندية، في بيروت"[٢]. وبهذا تنطلق في ساحة الرواية، اللغة الواضحة والعبارات المستساغة والقصيرة فمن هذه الزاوية، تظهر براعة الروائية في الكتابة والتعبير فلم يوجد تعقيد فيها وهذه أمثلة أخرى من ذلك: "رضوان يستمع، ويحاول أن يفهم، ويلم بكل ما يتعلق بحياة أولاده في هذا العالم الغريب"[٣]. وأيضا: "كم هو بارد، المثوى الأخير، في هذه البلاد! كم هو موحش وبارد، موت الغرباء!"[٤].

من هذا المنطلق، تستعين "إملي نصرالله" لتبيين فكرتها وتوصيف آلام الهجرة، بموهبتها الذاتية فلا تترك شيئا من تفاصيل الغربة وكأن المشاهد تتجسد أمام عيون القارئ. ومن هذه المشاهد، تمكن الإشارة إلى بعض الصور التي رسمتها الروائية في كندا: "كان في أعماقه (رضوان) يفكر أن لسع الأفعى، أهون عليه من صدمة صوت الغريب"[٥]. كما يرى البطل نفسه سجينا في الغربة فتقول: "فهو سجين، حتى الطقس يسلبه حرية التحرك والتنقل في الشارع، والنظر إلى الطبيعة".[٦] وتسود على البلد

[١]- **المصدر السابق**، ص ٧٧.
[٢]- **المصدر نفسه**، ص ١٢٨.
[٣]- **المصدر نفسه**، ص ٢٢١.
[٤]- **المصدر نفسه**، ص ٣٤١.
[٥]- **المصدر نفسه**، ص ١٦٣.
[٦]- **المصدر نفسه**، ص ١٥٩.

الأجنبي كله، أجواء الظلمة والحزن كما تصفها الكاتبة في مشاهد منها: "الفجر يتثاءب. ينتشر بطيئا من فضاء رمادي غامض؛ يحضر حاملا رعشات الصقيع، أنفاس القطب الشمالي"[١].

على هذا النمط، تأتي الصور المتناسقة لتوضيح فكرة الروائية في الشعور بالغربة وبالأحرى ترجيح فكرة العودة للوطن. وبطل الرواية في غربة كندا، يستغرق أيامه بالمقارنة بين قريته الحبيبة وبلاد الصقيع. ومن الملفت للنظر، أن هذه المقارنات التي غالبا تحدث عبر تيار الوعي، تعبر عن استياء "رضوان" لكي تمهد له طريق الصمود في وجه الحرب الدامية.

تكثر هذه المقارنات في المقاطع الأخيرة للرواية وتبرز الهوة الشاسعة بين القرية والغربة التي يعيشها البطل. على سبيل المثال، قياس المناظر الطبيعية بين "جورة السنديان" أي قرية "رضوان" وبين بلاد كندا حيث يفكر البطل في نفسه أن "الناس في قريته يتركون أبواب بيوتهم مفتوحة حبا للضيوف ولكن الأبواب ظلت مغلقة في بلاد الغربة"[٢]. كما تقول:"فلا يوجد جيران في كندا ولو وجدوا فهم غرباء، وهو لا يجرؤ على أن يفتح الباب ويجر قدميه إلى الشارع حتى الشارع هنا يتحدث بلغة لا يفهمها! ما هذه الإشارات؟ إلى أي مدى تسافر هذه الخطوط العريضة المسطحة؟ إلى أين تصل؟"[٣]. وفي موضع آخر تقول: "من يدري إلى أين تصل سهولها (كندا)؟ ومن يتعهدها بالغرس والحصاد؟ وتظل معظم أشهر السنة، تعيش في ظلمة دامسة. لكن في بلدته الصغيره، الدافئة، يشعر بأنه يمد كفه، وفوق الكف يستطيع أن يحمل الكرم، والبستان، وحقول القمح"[٤]. كأن حب الوطن وبلدته الصغيرة اندمج في دم البطل، إذ يقارن كثيرا قريته الجميلة والبسيطة ببلد الصقيع في الغرب. كما أنه لا يكف في الغربة عن الحنين الدائم لقريته كما تسرد الرواية شواهد منها: "الثلج يحرك حنينه {رضوان} إلى الدفء، مثلما تحرك الغربة الحالية توقه الملح إلى جذور خلفها هناك، في أعماق الأرض"[٥]. وأيضا يناجي رضوان نفسه في مشهد آخر عبر تيار الوعي ويقول: "كانت أمه، تعني الأرض، وما عليها. والوعد الدائم،

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٢٠٩.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٦٩.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ١٦٠ .

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٢١٧.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٣٥٤.

بالعودة... وكان قلبه يحج إليها في كل لحظة. لكن أيامه ظلت تعاكسه، تنكدس، وتتراكم، وتغلبه"[١].
كما أن اللوعة إلى القرية توحي بأن الوطن هو الجذور والأصالة التي تتشعب منها الفروع كما تنص الرواية عليه: "رضوان مهما حاول أن يعمق الحفرة، ليغرس فيها جذوره، فإن الأرض ليست أرضه، والتربة ليست تربته، والجذور تشعر بطبقة من الصقيع، تمتد فوقها، وتغسلها عن الدفء والأعماق"[٢].

ومن الملاحظ، أن آلام الغربة في الرواية المدروسة لا تختص بالبطل فحسب بل تجري على لسان كثير من شخصيات الرواية منها أولاد رضوان يتكلمون عنها في رسالة موجهة إلى والديهم: "يا أمي، الشوق يحرق أضلعنا. والغربة ليست حضن الأم... ويا أبي، سوف تظل نقطة النار تلهب أحشائنا، ولن يطفيء حرقتها، سوى شربة ماء من رأس النبع"[٣].

تفيد الإشارة إلى أثر الحرب ودورها في الرواية حيث تشير إلى الحروب العالمية الأولى والثانية والحرب الأهلية؛ إذ إنها ساعدت في تكوين شخصية البطل. فمن جانب، "يصمد البطل في وجه اليتم والفقر، بعد أن اقتلعت الحرب العالمية الأولى أبويه وخلفته مع ثلاثة إخوة، كبيرهم لا يتجاوز الرابعة عشرة واغترب الإخوة عن البلد فظلوا أسماء في الذاكرة ودخل الإخوة الأربعة عالم اليتم من أوسع أبوابه..."[٤]. فالحرب لعبت دورا كبيرا في حياة بطل الرواية منذ فتح عيونه.

على قضية الحرب الخطيرة، سلطت الأديبة الضوء ودرست الهجرة الناتجة عنها بعنوان أكبر وأضخم نتاج الحرب نتيجة للتجربة النفسية لها.

المرأة في رواية "الإقلاع عكس الزمن"

تتميز المرحلة المعاصرة بالتغيرات الجذرية في البيئة الاجتماعية التي اعقبت تحول المجتمعات البشرية من الزراعية إلى الصناعية، على ضوء هذا الواقع، اتجهت الدراسات نحو مطالعات جديدة منها حقوق المرأة من إكمال الدراسة وتوظيفها في المجتمع إلى الثورة على عنف الرجل في الأسرة.

[١] - **المصدر السابق**، ص ٢٤٦.
[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٢٥١.
[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٩٦.
[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٦٦.

اهتمت "إملي نصرالله"، ضمن البحث عن الحرب والهجرة، بالمرأة وقضاياها الشائكة وكيف لا تهتم بها ولا تتحدث عنها مادامت قضايا المرأة من أكبر مظاهر العنف في العالم؟ فكتبت وتكلمت عن تحرير المرأة ولاسيما حرية تعبيرها إذ "إنها عانت مشاكل المرأة مع عائلتها ومواطنيها"[١] "فإنها شاركت في مؤتمرات أدبية وندوات مختصة بدراسات النساء في بلدان مختلفة منها: كندا، الولايات المتحدة، ألمانيا، سويسرا، هولندا، الدانمارك وبعض البلدان العربية"[٢]. فلا عجب أن تكون ناشطة في حقوق النساء.

تنبعث مسألة الاهتمام البالغ للكاتبة بمشاكل المرأة، من تجربة ذاتية عاشتها في المجتمع التقليدي إذ لم يكن إكمال الدراسة مسموحا به للبنات كما أن تجربتها في الصحافة نمت فكرتها وأثرت في هذه التجربة.

أثارت هذه المسألة السؤالين الأساسين: الأول _ما رؤية إملي نصرالله تجاه المرأة؟ هل تفضلها على الرجل؟ الثاني_كيف تناولت المرأة في رواية "الإقلاع عكس الزمن" ؟

في هذا الصدد، تقول الأديبة: "إن الإحصائيات تبين ارتفاع نسب المتعلمات، إذ إن المرأة لم تكن يوما أقل ذكاء بطبيعتها وظروف تكوينها من الرجل. إنما كانت أقل تمتعا بالفرص والإمكانيات المتاحة لأخيها. إن في التعلم، أو في إيجاد فرص العمل التي تعطيها المجال كي تمارس مهاراتها، وتثبت جدارتها"[٣].

إذن، لا تفضل "إملي نصرالله" المرأة على الرجل بل تراها متساوية معه في المطالبة بحقوقها. ولا يغرب عن البال، إنها تؤكد على توزيع الإمكانيات متساوية بين الجنسين، حيث تصرح في هذا بالقول:

---

[١] - ليندا، عثمان « **إملي نصرالله تطحن قمح الذاكرة**».
www.alsyassah.com

[٢] - **السيرة الذاتية** www.emilynasrallah.com

[٣] - نجاة، فخري مرسي «**إملي نصرالله: حول الشؤون المرأة العربية وشجونها**» (٢٠٠٠م).
www.ofouq.com

"إن الأزمة التي رافقت المرأة عبر العصور يمكن تلخيصها في نقطتين أساسيتين. الأولى: عدم إعطاء المرأة الفرصة لتفجير طاقاتها. والثانية: عدم فتح المجال أمامها كي تمارس مهاراتها وتجرب إمكانياتها"[١].

ثمة اشتراك خفي بين "إملي نصرالله" والروائية البريطانية "فيرجينيا فولف" في إعطاء الفرص للمرأة فإذا ما تناولنا صفحات كتاب "غرفة نفسي" " لفيرجينيا فولف" لوجدنا أنها تتحدث عن "إعطاء الفرص للمرأة كي تقوي طاقاتها، مثل: إنشاء كلية للنساء وصحيفة مختصة بهن. وبعد ذلك، تؤكد على أن المرأة هي التي تتعاون مع الرجل في تجاهل حقوقها الاجتماعية وإعمال الضغوط عليها"[٢]. في ما يبدو أن رواية "الإقلاع عكس الزمن" تعبر أيضا عن هذا الرأي فيتجسد كل ذلك في شخصية "ريا أم نبيل" وهي زوجة البطل إذ تلمس هذه الظاهرة في مشاهد عدة من الرواية المطروقة، منها: لما سألت "ريا" زوجها عن سبب شرود باله، يفاجأ " رضوان" حيث "هي عادة، تنتظر الأسئلة، فترد عليها. طلباته فتلبيها. حركاته، فترافقها. أما أن تتجرأ وتخترق الحصار بسؤال، فهذا قلما حصل خصوصا إذا كان شاردا كما يبدو لها الان فرفع عينيه إلى وجهها، وراح يتأملها، وكأنه يبصرها للمرة الأولى"[٣]. فمن هذا الموقف، يتضح مدى استغراب البطل من سؤال زوجته ويكشف الستار عن سلطة الرجل فالزوجة عادة، ترافق حركات زوجها وتلبي حاجاته ولا تتجرأ على طرح السؤال. "فرضوان" لم يجبر زوجته على عدم طرح الأسئلة ومرافقته بل تصرفات "ريا" هي التي عودت الزوج على هذا النمط.

أما في رواية "الإقلاع عكس الزمن" فتوجد نساء من جميع المستويات، ولكن الكاتبة تضع إصبعها بمهارة فائقة على اثنتين منهن. المرأة الأولى: هي "ريا أم نبيل"، نشأت في قرية "جورة السنديان" و تجهل القراءة ومستسلمة لزوجها فترافقه دائما بدون أن تبدي رأيا. والمرأة الثانية: هي "نوال" البنت الكبرى للبطل، ترعرعت في القرية نفسها، ولكنها بعد تدهور الأوضاع الاقتصادية الناتجة عن الحرب، تترك القرية بمساعدة أخيها الأكبر لتكمل دراساتها العليا في أميركا وتحتل مكانة الأستاذة الجامعية في كندا. فإنها شخصية قوية، مثقفة عكس أمها وتبدي آراء إذا لزم الأمر."فإنها عرضت فكرتها في الجيل

[١]- **المصدر السابق.**

[٢]- سلدن، رامان، **راهنماى نظريه ادبى معاصر**، ترجمه عباس مخبر، ص ٢٧٥.

[٣]- إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، صص٢٣-٢٢.

الثاني من المهاجرين موكدة على دور الرواد اللبنانين في إعمار الجزر الكندية"[١]. فبهذا يمكن القول إن الأديبة جعلت هاتين المرأتين تقومان بدور المرأة المثقفة والجاهلة في المجتمع.

ومن الملاحظ في الرواية أيضا، أن البطل لم يمنع بنتيه من الخروج إلى كندا ومواصلة دراستهما هناك. فبذلك قللت الكاتبة من حدة سلطة الرجل وهذا ما يعد غريبا لأن بنتي البطل -وهما تمثلان الجيل المثقف- لم تعودا أباهما على تجاهل حقوق المرأة بالصمت ومرافقة جميع تصرفاته كما عملت أمهما. كما أن "رضوان" لا يرغم زوجته على مرافقته في العودة إلى الوطن فيقول:"اتخذت قراري وكل واحد حر فيما يريد. وأنت يامرا، حرة تبقي مع الأولاد، شهر...شهرين...ثلاثة.... أسبقك ثم تلحقيني"[٢].

يمكن القول بأن هذه الرواية لا تهدف التركيز على سلطة الرجل بالذات بل فيها إشارة لهذا الأمر والكاتبة تعتقد أن المرأة والرجل متساويان في المطالبة بحقوقهما وليست من المتشددات حول القضايا النسوية حيث اختارت رجلا يقوم بدور البطل الايجابي في رواية "الإقلاع عكس الزمن".

أما بالنسبة إلى حضور المرأة في المجتمع، فالكاتبة تتجه نحو المرأة العفيفة، إذ تسرد الرواية مشهداً عن إعلان مسحوق الغسيل تقوم إمراة فيه بالتمثيل في أحد شوارع أميركا فلا يقتنع البطل بحضور المرأة في المجتمع كوسيلة للإعلان.

وفي جانب آخر من الرواية، تصف الكاتبة المرأة ببراءتها وجمالها و يبدأ الوصف الظاهري لها من عيونها وهذه الحال معهودة عند الكاتبة الإيرانية "سيمين دانشور" في رواياتها " فإنها أيضا تصفها بالبراءة وتسبق الوصف بعيونها"[٣].

يظهر من خلال هذا البحث، أن الكاتبة نهضت بقلمها للتعبير عن آلام مجتمعها وصورت المرأة تصويرا واقعيا وكأنها تحاول أن ترسم ما تعانيه المرأة في المجتمع وهي حاملة أعباء الأسرة.

[١] - **المصدر السابق**، ص ١٤٣بتصرف وتلخيص.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص٢٥٧.

[٣] - حميد، عبداللهيان، **شخصيت وشخصيت پردازي در داستان معاصر**، ص ٢٦٤.

الخاتمة

نستنتج مما تقدم:

١- أن "إملي نصرالله" من الكاتبات الرائدات في العالم العربي التي قليلا ما تناولتها الأبحاث في إيران كما أنها تتميز باسلوب رفيع ولغة بليغة وخالية من التعقيد والغموض؛ إذ إن لغتها تنحدر من ضمير نقي مفعم بصدق المشاعر والإخلاص.

٢- قد اتخذت الكاتبة موقف العداء من الهجرة في وقت يحترق فيه البلد بنار الحرب. كما أن رواية "الإقلاع عكس الزمن" تحمل رسالة الصمود وهي تتجسد في شخصية البطل حيث ضحى بكل ما لديه لحرية بلده.

٣- الهجرة عند الكاتبة، تجربة إنسانية ومتكاملة فإنها عانت من الهجرة والحرب في حياتها. ولكن هذه التجربة تتجدد في مختلف كتاباتها لكي تثور على واقع المجتمع الحالي. وقد لاحظت "إملي نصرالله" الهجرة من خلال محاسنها ومعايبها وعقدت المقارنة بين الغربة والوطن لكي تدفع فكر القارئ نحو اختيار البقاء في البلد والمقاومة. فتذكر من محاسنها تسهيلات الدولة الكندية للمغتربين والحياة الآمنة عن الحرب ومن معايبها الحنين الدائم للوطن وضياع الأصالة والهوية بالأخص خطر ضياع الأصالة للجيل الثاني من المغتربين.

٤- المرأة عند إملي نصرالله، صورة واقعية من المجتمع ومتساوية في المطالبة بحقوقها مع الرجل ولا تحتل مكانة أعلى منه كما أنها تمتاز بالعفة والثقافة. والكاتبة تتمتع برؤية عادلة وبعيدة عن التعصب بالنسبة إلى الجنسين كما أنها تلح على ايجاد الفرص المتاحة لدى المرأة لكي تقوي طاقاتها مثل الرجل في جميع المجالات.

٤- لا يعد موت البطل في الرواية موتا عبثيا يؤذن بانتهاء مهمة الكاتبة، بل إنه يرمز إلى الكفاح الوطني وهو تفخيم لذات البطل وخروج إلى عالم جديد يتسم بالصمود والمقاومة لحرية الوطن. وهذا الموت استلاب معنى الحياة لأن المكافحة تستمر حتى تصل إلى تحرير الوطن. فشخصية البطل منطوية على إيمان عميق برفض التسلط، وانتصار الخير مهما وضع الأشرار في طريقه من صعاب، فإنه هو يذهب ضحية إصراره على هدفه النبيل.

٥- تعتبر هذه الرواية من روايات الشخصيات حيث ارتكزت بوضوح على البطل وحياته ومشاعره كما أن ما يجري على لسانه هو تعبير عن رأي الكاتبة. ويعد بطلا ايجابيا حيث يتحلى بخلق كريم فهو لا يتشدد على عائلته ويحمل لواء الصمود.

٦- اندمج في الاتساع النهائي للرواية،الجزئي بالكلي؛إذ يتلقى أولاد البطل ومن حولهم من المهاجرين، رسالة "رضوان" ويحتشدون في لبنان لدفنه مؤكدين على رسالة الصمود والكفاح الوطني. وكأنه حالة من النشوء المجدد حيث تصرح بأن طريق المقاومة لا يزال مستمرا.

٧- تعد رواية "الإقلاع عكس الزمن" من الروايات الواقعية والرومنسية؛إذ يضرب مضمون الرواية في صميم الواقع وهو معالجة الهجرة. ولكن الروائية اتخذت النسق الرومنسي لها وذلك يظهر حب الوطن الذي تبوأ روح البطل ويتكرر في مضامين الرواية.

٨- المكان عند إملي نصرالله، يتخذ مدلولا ذا شأن فالسياقات الجمالية للمكان ولاسيما الحنين الدائم لقرية البطل لا يمكن فصلها عن العمل الروائي الذي يسير به القارئ.

قائمة المصادر والمراجع:

١. رفيف الصيداوي، رضا، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية(١٩٩٥-١٩٧٥)**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٣م.

٢. سلدن، رامان وپيترديدوسون، **راهنماى نظريه ادبى معاصر**، ترجمه: عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: انتشارات طرح نو، ١٣٨٤هـ ش.

٣. عبداللهيان، حميد، **شخصيت وشخصيت پردازى در داستان معاصر**، چاپ اول، تهران: انتشارات آن، ١٣٨١هـ ش.

٤. العوجي، مصطفى، **التربية المدنية كوسيلة للوقاية من الانحراف**، المركزالعربي للدراسات الأمنية والتدريب، رياض، ١٩٨٥م.

٥. نصرالله، إملي، **الإقلاع عكس الزمن**، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٤م.

٦. ــــــــــ، **المرأة في ١٧ قصة**، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٤م.

٧. ــــــــــ ، **تلك الذكريات**، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٦م.

٨. ــــــــــ ، **الرهينة**، الطبعة الثالثة، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٦م.

٩. ــــــــــ ، **الينبوع**، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٧٨م.

المواقع الالكترونية:

١. التميمي، منى، "**كل شخصية في رواياتي تمثل جزءا مني للروائية الكاتبة إملي نصرالله**"(د.ت)(www.yamamahmag.com.)

٢. www.emilynasrallah.com.

٣. عثمان، ليندا،"**إملي نصرالله تطحن قمح الذاكرة**"(د.ت) (www.alseyassah.com.)

٤. عساف، زينب، "**بين الحقيقي والمتخيل**" (٢٠٠٦م) (www.azaheer.com.)

٥. فخري مرسي، نجاة، **"إملي نصرالله: حول المرأة العربية وشؤونها"**(٢٠٠٠م) (www.ofouq.com.)

٦. مكتبة جرير (www.garirbooks.net.)

٧. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة (www.ar.wikipedia.org.)

ابن الأثير؛ من العبقريّة إلى النرجسيّة

د.عيسى متقي زاده*

محمد كبيري**

الملخص:

يتابع هذا المقال نموذجاً مِن تحوّل الشخصيّة العبقريّة إلى شخصيّة نرجسيّة يُعجب فيها الشخصُ بنفسه، ويُصبح إنساناً لا يرى أحداً سواه. فقد كان هناك علاقة قد تحدث بين العبقريّة والنرجسيّة. ومن خلال تلك العلاقة تترك العبقريّة في صاحبها، طابعاً من الإعجاب المفرَط بالنفس بحيث يتّصف بالنرجسيّة وهي أن يعشق الإنسان نفسه ويعجب بها إعجاباً يُخرجه من حالته الطبيعيّة.

أمّا الشخصيّة العبقريّة التي تمّ البحث عنها فهي ***ابن الأثير***، العبقريّ الذي لم يسلم ممّا تتركه العبقريّة والنبوغ من الطابع السلبي في نفس صاحبها. فقد تحوّل هذا الأديب الكبير إلى شخصيّة نرجسيّة بما وفّرت له عبقريّته ونبوغه من التفوق والنجاح في مجال الأدب العربي.

وقد تطرّق هذا البحث إلى تبيين مفهوم كلٍّ من *العبقريّة والنرجسيّة*، ثمّ العلاقة بينهما، وقد أشار إلى حياة *ابن الأثير*، والحياة الأدبيّة في عصره بما تتمّ به الفائدة والاستفادة في موضوع هذا البحث، ومن ثمّ تطرّق إلى دراسة عبقريّة *ابن الأثير* وأشار إلى ملامحها، ثم درس نرجسيّته وذكر مظاهرها. وقد كان كتابه *المثل السائر* وهو أهمّ نتاجه الأدبي مرجعاً لتطبيق هذه الدراسة.وتوصّل البحث إلى أنّ ابن الأثير كان نرجسيّاً معتدّاً بنفسه معجباً بها بإفراط.

كلمات مفتاحية: ابن الأثير، العبقريّة، النرجسيّة، المثل السائر.

المقدمة:

قد قام هذا البحث بدراسة تطبيقية، تطرّق من خلالها إلى ظاهرة نفسية اشتهرت عند علماء النفس بـ(النرجسية)[2]. ويُعنى بها حبّ الإنسان ذاتَه وإعجابه لنفسه بحيث لايرى في الوجود مَن يُماثله ويضاهيه في ما يظنّه قد استأثر به من الخصائص المتميزة والأعمال الناجحة في المجالات المختلفة.

---

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تربية مدرس، طهران، إيران. motaghizadeh@modares.ac.ir

** - ماجستير الأدب العربي، جامعة تربية مدرس، طهران، إيران. m.kabiri@modares.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠١/١٥م تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/٢٠ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٨/١٠م

2- Narcissism

وقد يكون لهذه الظاهرة أسباب مختلفة، ولكن قد تسهم عبقرية الإنسان ونبوغه إسهاماً أوسع وأوضح بالنسبة لسائر الأسباب التي تدعوه إلى هذا النوع من الشذوذ في الشخصية.

ولقد تمّ في هذا البحث محاولة لدراسة النرجسية عند ***ابن الأثير***(ت٦٣٧هـ) الكاتب والناقد الشهير الذي عاش في أخريات العصر العباسي الرابع (٦٥٦هـ – ٤٤٧هـ)، والذي قد بدا لنا أنّ نبوغه وعبقريته الفائقة هي من أهمّ الأسباب التي دعته إلى النرجسية وحبّ الذات. فقد كان ابن الأثير عبقريّاً من عباقرة الأدب العربي في العصر العباسي، وقد قدّم بعبقريته نظريات وآراء نقدية وأدبية قيّمة لتطور الأدب العربي وتخليصه من التكلّف والتعقيد الذي طرأ على النثر العربي في القرنين السادس والسابع الهجريّين. إلّا أنّ ابن الأثير قد اغترّ بعبقريّته ونبوغه، فظهرت فيه مظاهر ممّا أسماه علماء النفس بـ(النرجسيّة).

وقد اتبع هذا البحث، المنهجَ الوصفي ـ التحليلي، وابتدأ أوّلاً بتبيين مفهوم كلّ من (العبقرية) و(النرجسية) والعلاقة بينهما، ثمّ تطرق إلى دراسة الحياة الأدبية في العصر الذي عاشه *ابن الأثير* ثم حياته. ومن ثمّ تطرّق إلى دراسة عبقريّة *ابن الأثير* فنرجسيّته. وقد كان كتابه؛ *المثل السائر* وهو أهمّ نتاجه الأدبي مرجعاً لتطبيق هذه الدراسة.

الدراسات السابقة:

قد تمّت دراسات حول ابن الأثير وأدبه، منها: دراسة معنونة بـ**(ابن الأثير وكتابه المثل السائر)** لـ *د.سمر روحي الفيصل*، ودراسة معنونة بـ**(معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر)** لـ *د.أحمد قاسم الزمر*، ودراسة أخرى عُنونت بـ***(من رجال البلاغة في عصر الحروب الصليبية:ابن الأثير)*** لـ *أحمد بدوي* وأيضاً قد تناول الأستاذ *أنيس المقدسي* رسائل ابن الأثير بالدراسة والتحقيق، وسمّى بحثه**(رسائل ابن الأثير)**. إلّا أنّه لم يتمّ بحث ودراسة تتطرق إلى موضوع النرجسية في شخصيّة ابن الأثير ممّا هو ناتج عن عبقريّته ونبوغه الفائق في العصر الذي عاشه وانعكاس ذلك في أهم إنتاجاته الأدبية وهو *المثل السائر*.

ابن الأثير وأدبه:(١١٦٢م - ١٢٣٩م / ٥٥٨ هـ - ٦٣٧ هـ)

هو نصرالله بن محمد الشيباني، كنيته أبو الفتح، ولقبه ضياء الدين، ويُعرف بابن الأثير الجَزَري منسوباً إلى جزيرة ابن عمر التي ولد ونشأ بها. انتقل ابن الأثير مع والده إلى الموصل، وبها اشتغل

وحصل العلوم وحفظ كتاب الله الكريم، وكثيراً من الأحاديث النبويّة، وطرفاً صالحاً من النحو واللغة وعلم البيان، وشيئاً كثيراً من الأشعار[١].

ولّما استكمل ***ابن الأثير*** ثقافته، مضى يريد الاتصال بصلاح الدين الأيوبي، فأوصله القاضي الفاضلُ إليه في جمادي الآخرة سنة (٥٨٧هـ) وقرّر له صلاح الدين مرتباً، ولكنّه لم يلبث في معية صلاح الدين سوى بضعة أشهر، حتى طلبه الملك الأفضل نور الدين من والده صلاحِ الدين، فخيّره صلاحُ الدين بين الإقامة في خدمته، والانتقال إلى ولده، فاختار ولدَه، ومضى إليه في شوال من تلك السنة ، ولعلّ الباعث له على هذا الاختيار رغبتُه في أن يكون بمكان يستطيع أن يظفر فيه بسامي المناصب وقوي النفوذ، ولن يكون ذلك مع صلاح الدين ووزيره القاضي الفاضل[٢].

تسلّم ضياء الدين بن الأثير منصب الوزارة للملك الأفضل، واستقلّ بهذا المنصب، بعد أن توفّي صلاح الدين وصار ابنه الملك الأفضلُ(السلطانَ الأكبر)، فآلت الأمور كلُّها إلى وزيره (ابن الأثير)، وأصبح بيده الأمر والنهي، وصار الاعتماد عليه في تصريف شؤون المملكة كلّها. إلّا أنّ ابن الأثير استبدّ بالحكم، وأصبح هو الآمر الناهي، بعد أن لزم مولاه الأفضلُ الزهد وأقبل على العبادة. فاختلّت أحواله غاية الاختلال، وكثر شاكوه من المتظلّمين. ويسهم ابن الأثير، في ضياع مُلك مولاه الملك الأفضل بسوء سياسته، وسوء معاملته للناس[٣].

حياته الأدبية:

استكمل ضياء الدين ابن الأثير ثقافته الأدبيّة في وقت مبكر، وعكف على الاستزادة من المعارف بعد ذلك، لكنّه لم يرتحل إلى مكان آخر ليلقى غير الذين عرفهم من علماء الموصل، ويبدو أنّه لم يتولَّ عملاً هناك بعد بلوغه العشرين من عمره، ولّما كان والده في بسطة من العيش واليسار فسح له المجال لإتمام دراسته وإغناء ثقافته قبل أن يتحمل وحده أعباء الحياة[٤].

قد خلّف ابن الأثير آثاراً أدبية قيمة قد أجاد فيها صاحبها، فها هو ابن خلّكان يذكر بعضاً منها ويقول:« ولضياء الدين من التصانيف الدالّة على غزارة فضله وتحقيق نبله، كتابه الذي سمّاه *المثل*

---

[١]- ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، ج٥، ص٢٥. وراجي عنايت، **علماء العرب**، صص١٦و١٧.

[٢]- سمر الفيصل، «*ابن الأثير الجزري وكتابه المثل السائر*»، **التراث العربي**، ص٧١.

[٣]- عمر موسى، **الأدب في بلاد الشام**، صص ٧٦٦و٧٦٧.

[٤]- المصدر نفسه، ص ٧٦٥.

السائر في أدب الكاتب والشاعر...جمع فيه وأوعى، و لم يترك شيئاً يتعلق بفن الكتابة إلّا ذكره، وله كتاب؛ *الوشي المرقوم في حلّ المنظوم* وهو مع وجازته في غاية الحسن والإفادة، وله مجموع اختار فيه شعرَ أبي تمام، والبحتري، وديك الجنّ، والمتنبي...وحفظُه مفيد»[١].

أمّا ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*** فهو أشهر آثار ابن الأثير وقد قامت شهرته على هذا الكتاب وذلك لما أودع فيه صاحبه من الآراء القيمة في النقد والبلاغة. يقول بطرس البستاني:« ولا جرم إنّ (المثل السائر) من عيون الكتب التي صُنّفت في علم البلاغة وقد نبل فيه صاحبه باتساق أفكاره، وقوة استنباطه، وحسن منطقه وتعليله، على جراءة في النقد والجدل»[٢].

ولاشك في أنّ كتاب *المثل السائر* ينمّ على ثقافة ابن الأثير الموسوعية، في القرآن والحديث، والشعر، والنثر على حدّ سواء. وهذه الثقافة مكنتّه من الإحاطة بكتب الأدب والنقد والبلاغة، وجعلت كتابه معرضاً لما انتهت إليه مصطلحات البلاغة، والنحو، والصرف، والعروض بعد استقرارها، واتاحت له الفرصة للمقارنة بين المؤلفات التي تنتمي إلى حقل معرفي واحد، ووفّرت له مجالاً لتحديد المفهومات الأدبية والنقدية في القرنين السادس والسابع الهجريّين، بيد أنّ أهمية *المثل السائر* تنبع قبل أيّ شئ آخر من محاولة ابن الأثير الجمعَ بين الأدب، والبلاغة، والنقد، في مستوى واحد، هو مستوى العلاقة بين الإبداع ونقده. فالقواعد النحوية والصرفية، والبلاغية لا تُذكر في هذا الكتاب لكي تُعرض تعريفاتُها وحدودها، بل تُذكر لبيان مكانتها في الفعّالية الأدبية الإبداعيّة، والفعّاليّة النقدية، وليتمكن ضياء الدين من تحديد العلاقات بين الفعاليتين الإبداعية والنقدية[٣].

الحياة الأدبيّة في عصر ابن الأثير:

لقد عاش ***ابن الأثير*** في نهايات العصر الأخير من الأعصر العباسية الأربعة[٤]. يبدأ هذا العصر بدخول طُغرلبك السلجوقي إلى بغداد سنة (٤٤٧هـ) وإزالته للسلطة البويهيّة من عاصمة الخلافة، وينتهي

[١]- ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، ج٥، صص٢٨و٢٧

[٢]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**،ج٢، ص٤٤٩.

[٣]- سمر الفيصل، *«ابن الأثير الجزري وكتابه المثل السائر»*، **التراث العربي**، ص٧٥.

[٤]- يقسم العصر العباسي إلى أربعة أعصر تبعاً لأحواله السياسية والاجتماعية. فالعصر الأول من ابتدائه سنة (١٣٢هـ) إلى خلافة المتوكل سنة (٢٣٢ هـ). والثاني من خلافة المتوكل إلى استقرار الدولة البويهية في بغداد سنة (٣٣٤هـ). والثالث من تغلب البويهيّين إلى دخول السلاجقة بغداد سنة (٤٤٧هـ). والرابع من دخول السلاجقة بغداد إلى سقوطها في أيدي التتر سنة (٦٥٦هـ). (راجع : الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، ص٢١٧)

بسقوط سلطة السلاجقة في أيدي التتر سنة (٦٥٦هـ). وفي أثناء هذا الدور نشبت الحروب الصليبيّة، ثمّ انقرضت الدولة الفاطميّة سنة (٥٦٧هـ) وقامت على أنقاضها الدولة الأيّوبيّة. وامتدّت هذه الحروب مائتي سنة أو تزيد قليلاً، من سنة (٤٨٨هـ) إلى سنة (٦٩١هـ) تلاحقت فيها موجات الإفرنج على الشام ومصر من إنكلترة، وفرنسة وجرمانية، وعملت في البلاد تقتيلاً وتدميراً[١] و« قد كان للحروب فى هذا العصر أثر كبير على الأدب العربى فى خصائص النثر وأغراضه ومع أنّ هذا الأثر قد تبدّى فى اتساع الفنون والأغراض فإنّ عدداً منها قد اتّسع اتساعاً كبيراً حتى كاد أن يصبح فنّاً جديداً كالقَصَص والردود على أتباع الأديان غير المسلمين»[٢].

وكانت الحضارة المعقدة فى هذا العصر قد أثرت فى النثر، فمال شيئاً فشيئاً نحو التقيّد بالإكثار من المحسنات البديعية. و« كان *الحصكفي* من روّاد هذا النوع من التكلّف والتعقيد في النثر العربي، فهو يمثّل في هذا العصر مرحلة تطورية في أسلوب التصنع، وكان نقطة تحول وانطلاق في النثر العربي نحو التعقيد والتصنع الشديدين. فقد سلك في كلّ رسائله وخطبه الأسلوب المسجع، وتكلّف مختلف الصور البيانيّة والزخارف البديعية. وقد أعجب القدماءُ كلّ الإعجاب بهذا التصنع في النثر العربي، إذ إنّه يعدّ دلالة على المقدرة الفنية في صوغ الأساليب وتعقيدها، وتقاس مكانة الأديب ومقدرته بما يتفوق فيه من هذا المجال»[٣].

استمر النثر العربي على هذا النهج من التكلف والتعقيد، حتى إذا وصلنا إلى العصر الأيوبي فإذا بنا أمام مدرسة جديدة رائدها *القاضي الفاضل* ربيب الفاطميين، مدرسةٍ بُنيت على الإكثار من المحسنات البديعية والتكلف فيها وتُعنى بالتورية عناية خاصة. وقد اتّبع أصولَ وقواعد هذه المدرسة معظمُ الكتّاب آنداك، فها هو *العمادُ الكاتب* أحد كبار الكتّاب في هذا العصر تراه يهتمّ بالتصنع في معظم فنونه النثرية.

ومن هذا المنطلق أصبح أسلوب القاضي- في هذا العصر- هو المتّبعَ «فالفواصل تمططت والاستعارات وألوان الجناس ما انفكت تتزايد، ثمّ التفخيم والإطناب والتصنع. وقد كان هذا يُعتبر فنّيّاً

---

[١]- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ص١٤٣- ١٤٤.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص١٤٩.

[٣]- عمر موسى، **الأدب في بلاد الشام**، ص٧٤٢ وص٧٣٧.

من كلّ قيمة أدبية، فمجاميع الرسائل قد اتخذها نماذجَ مَن لايزالون مكلَّفين بكتابة مثلها بل لقد ظهرت قوالب ليستعملها العموم وقد كانوا يحررون رسائلهم الخاصة فى أسلوب تافه»[١].

وقد بقيت ميزة النثر على حالها هذه، و لم يتغير فيها شئ فيجعل لها صبغة خاصة تنفرد فيها، غير أنّ الكتّاب أسرفوا في تنميق العبارة، وطلب المحسنات البديعيّة، والتزام السجع، وعلى الأخص بعد ظهور الطريقة الفاضليّة في مصر، فـــ«إنّ صاحبها القاضي الفاضل عني بأنواع البديع عناية عظيمة، وألحّ على التوريّة والجناس، فأطال جمله وباعد بين فواصلها المسجّعة، حتى تتم له القرائن والمرشحات لبيان التورية والجناس، فوقع في الغموض، وتعقّد إنشاؤه، وقلّ ماؤه، وكثُر غثاؤه. ووافق ظهور طريقته جموداً في الأفكار، وعجزاً عن الاستنباط لتوالي الحروب والمصائب، فأقبل الكتّاب يضربون على غرارها يلوك بعضهم أقوال بعض. فأصبح الإنشاء ولاسيما آخر العصر، عبارات مرصوفة، ومرادفات مصفوفة، وضعفت لغته، وانبثت فيه الكلمات العاميّة، فتلقفه زمن الانحطاط بهشاشة وارتياح»[٢].

إلّا أنّ هذا النوع من النثر لم يلقَ قبولاً لدى جميع الكتّاب والأدباء فقد خالفه عدد من ذوي الذوق السليم فرفضوه و لم يرضَوا به وذلك لِما طرأ عليه من الجمود في الأفكار و المعاني نتيجةَ العناية البالغة بالظاهر والصنعة اللفظية للكلام، ولّما احتاج النثر في هذا العصر إلى الخلاصِ من هذا المستنقع والانطلاقِ نحو الإشراق، تكلّف الأمرَ، عددٌ من الأدباء والكتّاب، ولقد كان في مقدمتهم الكاتب والناقد الشهير ***ضياء الدين بن الأثير*** صاحب كتاب ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***.

مفهوم العبقرية:

جاء في لسان العرب: «عبقر، موضع بالبادية كثير الجنّ، يقال في المثل: كأنّهم جنٌّ عبقر ثمّ نسبوا إليه كلّ شئ تعجبوا من حذقه أوجودة صنعه وقوته فقالوا:عبقريّ... . إنّ أصل العبقريّ صفة لكلّ ما بولغ في وصفه، وأصله أنّ عبقر بلد يُوشّى فيه البُسُط وغيرُها، فنُسب كلٌّ شئ جيـــد إلـــى عبقـــر، وعبقريّ القوم: سيّدهم، وقيل العبقري الذي ليس فوقه شيء، والعبقريّ: الشديد، والعبقريّ: الســـيد من الرجال، وهو الفاخر من الحيوان والجوهر»[٣].

ويُستخدم لفظ العبقريّ في العصر الحديث لـــ«لدلالة على الموهبة أو الاستعداد أو الذوق الفطري...، فيقال:إنّ الشخص لديه عبقرية للموسيقى، أولديه عبقرية في التخطيط للمكائد، أولديه

[١] - شارل بلّا، **تاريخ اللغة والآداب العربية**، ص ٢١٤.

[٢] - بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**،ج٢، ص٤٢٥.

[٣] -ابن منظور، **لسان العرب**، ج٤، ص٥٣٤ - ٥٣٥.

عبقرية في اللعب. والعبقرية أيضاً هي القدرة على الإبداع في نوع ما من المناشط أيّاً كان؛ فيقال: رجل عبقريّ وامرأة عبقريّة. والعبقرية والمواهب العظيمة نادرة في الغالب»[١].

وتطلق العبقريّة أيضاً على«القدرة الإبداعية في الفنون الجميلة، ولكن الاستخدام الشائع للفظ العبقرية يعني الموهبة الفذة، الخارقة للعادة في ناحية ما من نواحي الحياة»[٢].

وإذا لجئنا في تعريف العبقريّة إلى علم النفس نجد « أنّ هناك معنيَّين أساسيّين للفظ العبقريّة، يشير المعنى الأول منهما إلى قدرة ذهنية عُليا يمكن الوقوف عليها في ضوء أداء اختبار ذكاء مقنن. ويعني هذا المفهوم للعبقرية ببساطةٍ القدرةَ العقلية العليا، ويشير إلى مجرد الافتراض لإمكان تحقيق العبقرية وليس الوصول إلى العبقرية نفسها علميّاً.أمّا المعنى الآخر وهو الأكثر شيوعاً، فإنّه يعني أنّ العبقرية هي وجود قدرة إبداعية ذات مستوى عال بشكل غير مألوف عمّا هو ممارس في المنجزات المعتادة اليومية. وبهذا المعنى فإنّ الموهوبين ليسوا مجرد أشخاص حصلوا على ذكاء مرتفع، بل هم أولئك الأشخاص الذين يُحرزون تفوّقاً في ممارسة ما أو أكثر.... فالتفوق لكي يكون علامة للعبقرية يجب أن يكون حصول الشخص عليه من خلال إحرازه له شخصيّاً واتيانه بأعمال خارقة للمعتاد»[٣].

« إنّ العبقريّ شخص متفوق الذكاء، يمتاز بحساسيّته المفرطة للمعرفة وما ينطوي ذلك على موقفه من المشكلات، وإذا حاول أن ينتج فهو يؤثر التجديد، ويمتاز بغزارة الأفكار والصور الخياليّة التي تنهال عليه في يُسرٍ، وتُمكنه من أن يرى العالَمَ في كلِّ لحظة من زاوية جديدة. وإضافة إلى ذلك فهو متفوق في قدرته على تقييم ما ينتج ووضعه في المواضع اللائق في السياق، سواء سياق النغم أواللون أو الأحداث أو القضايا المنطقيّة[٤]». فالعبقرية بناء على ذلك لاتظهر في الأفراد المستسلمين للمألوف أوالمتعارف عليه بين الحشد(المجموع) إذ إنّ أولَ شروط العبقرية بما هي نبوغٌ فائق، تحققُ الشخصية المستقلة عن المجموع، ويلي ذلك التميز التدريجي لهذه الشخصية نتيجة شمول رؤيتها وموقفها من الحياة وكلّ ما فيها من أفكار ونظم وأعمال.

---

[١] - يوسف ميخائيل، **العبقريّة والجنون**، ص١٤.

[٢] -المصدر نفسه، ص١٤- ١٥. و: سايمنتن، **العبقريّة والإبداع والقيادة**، ص٧، وأيضاً: إبراهيم فتحي، **المصطلحات الأدبية**، ص٩٤.

[٣] - يوسف ميخائيل، **العبقرية والجنون**، ص٢٢- ٢٤.

[٤] - أحمد عكاشة، **آفاق في الإبداع الفني**، ص٤٥.

فـــ«التمرد على الواقع والمألوف والكائن بالفعل أو المتعارَف عليه من أهمّ سمات الشخصية العبقرية التي تحرّكها دائماً شهوة عارمة للابتكار والتجديد، والهدم وإعادة البناء، والنقد والإبداع. وغنيّ عن القول إنّ الموقف الثوروي أو الطابع المتمرد للعبقريّ هو ما يدفعه إلى التميّز عن الحشد وإنّه لولا هذا التميّز لماتت عبقريّته وسط الجموع المتشابهة، غير الناقدة، غير المبدعة، المستسلمة لما ولدت عليه في المجتمع من أفكار ومعارف ونظم وسلوكيّات وأنماط في الفكر والمعرفة. ولولا تمرّد العبقريّة على البيئة التي وُلد ونشأ بها لما تطورت تلك البيئة أو تقدّمت، وبهذا المعنى يصبح العبقريّ هو الصانع الحقيقي للحضارة باعتباره الإنسان الأوحد الثائر على النمط الثابت للحياة، النمط المعتَرف به والذي يَعتبر(الحشدُ) الخروجَ عليه خروجاً عن المألوف أو شذوذاً عن العرف والتقاليد و...إلخ»[1].

مفهوم النرجسية:

يُعنى *بالنرجسية؛* الإعجاب المفرط بالذات؛ بحيث لايرى الإنسان في الوجود مَن يُماثله ويضاهيه في ما يظنّه قد استأثر به من الخصائص المتميزة والأعمال الناجحة في المجالات المختلفة[2].

قد ورد في *المعجم الوسيط* عن مفهوم ***النّرجسيّة*** لغويّاً أنّ:«النرجس: نبت من الرّياحين، وهو مـــن الفصيلة النرجسية، ومنه أنواع تزرع لجمال زهرها وطيب رائحته، وزهرته تُشبَّه بها الأعين، واحدتـــه: نرجِسَة»[3]. وفي *المنجد في اللغة*:«النَّرجِس، الواحدة (نَرجِسَة) نبـــت مـــن الرّيـــاحين مـــن فصـــيلة النرجسيّات،أصله بصل صغار، وورقه شبيه بورق الكرَّاث، وله زهر مستدير أبيض أو أصفر تُشبَّه بـــه الأعين»[4].

وأمّا من الناحية التاريخية لنشأة لفظ ***النّرجسيّة*** فـــ«هو مشتق من اسم أحد الأشخاص(نرجس) وكما تروي الأسطورة الأغريقية القديمة، كان هذا الشخص يتميّز بمظهر جميل، وقد شاهد أثناء تجوّله في أحد الأيام صورته المنعكسة في بحيرة هادئة في أحد الغابات، ووقع بجنون في حبّ نفسه متمثّلة في

[1]- عاطف عمارة، **الشخصيّة العبقريّة**، ص١٤و١٦.

[2]- إبراهيم فتحي، **المصطلحات الأدبية**، ص٣٦٧، وعبد الرقيب البحيري، **الشخصية النرجسية**، ص٣و٤.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ص٩١٢.

[4]- لويس معلوف، **المنجد في اللغة**، ص٨٠٠.

صورته، ومُلئ باليأس لأنّه لم يستطعِ الوصول إلى المحبوب فقتل نفسه، ومن نقاط الدّم القليلة التي سالت على الأرض بجوار الماء نمت زهرة عُرفت من هذا الوقت حتى يومنا هذا بزهرة النرجس[١]».

وقد استعان علماء النفس بهذه الأسطورة الإغريقية لإطلاق مصطلح *النرجسي* على كلِّ مَن هو مغرم بنفسه ويهيم في متاهات الحبّ لذاته والإعجاب بنفسه إعجاباً يَخلُقُ مِن المتّصف بهذا الطابع، شخصيّةً تغمض عينيها عن رؤية مَن سواها، فتحسب نفسها إلهاً ينبغي للجميع أن يعبُدوه!.

ولقد واجه مصطلح *النرجسية* تحوّلاً كبيراً عندما رُبط بينه وبين مجموعة من الأنماط السلوكية الخاصة. وهذا التعريف السلوكي يشتمل على عدّة معايير سلوكيّة منها: **أ-** المعنى المتعاظم لأهميّة الذات أو التفرّد: وعلى سبيل المثال، المبالغة في الإنجازات أو المواهب، والتركيز على هول مشاكله الخاصة. **ب-** الإنشغال بأخيلة النجاح غير المحدود، والقوة، والألمعيّة والجمال أو الحب المثالي. **ج-** الاستعراضيّة وحبّ الظهور: وهوطلبُ الفرد الانتباهَ والالتفات إليه والإعجاب به بصفة مستمرّة من الآخرين. **د-** الأهليّة أو الاستحقاق: توقّعه أن يكون هو الشخصَ المفضّل دائماً بغضّ النظر عن تحمّل المسؤليّات الملقاة على عاتقه. ومثال ذلك الدهشة والغضب من أنّ الناس لا يفعلون ما يرغبه[٢].

العلاقة بين العبقريّة والنرجسيّة:

لقد اهتمت الشعوب على اختلافها بالعبقريّة والعباقرة، وأخذت تتناقل أخبارهم وتسجّل ما تتضمّنه أخلاقهم من انحرافات عن السلوك المألوف، ولقد أخذ الناس يربطون بين سلوك العبقريّ وبين التلبّس بالجنّ مرة، وبينه وبين الجنون أخرى، وبينه وبين الشذوذ في التكوين الجسمي ثالثة.

وإذا تصفحّنا الدّراسات التي أجريت على الشخص المبتكر والعبقريّ نجد«أنّ صورة هذا الشخص تميل إلى الإنطواء والتوجيه الذاتي والاندفاعيّة والاستقلال الذاتي، والحاجة القويّة للسيادة والسيطرة والاستغلال، ونقص المشاعروالعواطف، والعدوانيّة، والحاجة إلى التقدير»[٣].

ومن الملاحظ وجود مطابقات عديدة بين هذه الصورة والصورة المرسومة للشخصيّة النرجسيّة. ويمكن القول إنّ الشخص العبقري والمبتكر أكثر نرجسيّة وأكثر استعراضاً من غير المبتكر والذي لا يوصف بالعبقرية.

---

[١]- عبد الرقيب البحيري، **الشخصية النرجسية**، ص٣.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٤٧- ٤٨.

[٣]- عبد الرقيب البحيري، **الشخصية النرجسية**، ص٨٤.

وإذا اتّجهنا إلى التراث العربي نجده مليئاً بالقصص الخاصة بحياة العباقرة وما في سلوكهم من شذوذ أو خروج عن المألوف. من هذا ما ذُكر عن بشار بن بُرد، أنّه كان سيئَ الخلق، سريع الغضب، سريع الهجاء، متجاهراً بالسكر، مفتخراً بالزنا، وكان من خلقه محبّة اللذات والتنعّم، وقد عرفه الناس بذلك. أمّا أبو الطيّب المتنبي فقد لمعت عبقريته في الشعر أيضاً مثل بشّار، وكان حادَّ الذكاء، صريحاً، لايستطيع أن يخفي ما في نفسه، وقد توالت عليه أوقات شدّة ورخاء وتتابعت ساعات أمن وساعات قلق، وكان مضطرباً بين الرضا والغضب، والبؤس والنعيم. ولقد نشأ المتنبي طموحاً إلى أقصى حدّ الطموح، يعتد بنفسه كلّ الاعتداد ولا يرى في الوجود نِدّاً ولا مثيلاً له[١].

ويمكننا أن نقف على صلة متينة بين العبقرية والنرجسية وذلك من خلال الوقوف على أنّ الجنس البشري ـغالبيته، إن لم نقل قاطبته ـ يهوي دائماً إلى الاستئثار بما لم يبلغه أحد، فالإنسان كثيراً ما يبغي أشياءَ غير متاحة للجميع ليختص هو نفسه بها فيجعلها وساماً مناطاً على صدره. فتراه يحلم بذلك منذ نعومة أظفاره، وقد يطغى هذا الحلم على صاحبه فيجعله يفتخر بما ليس فيه. فما بالك إذا حققت العبقرية والنبوغ للإنسان ما يجعله حقيقاً بأن يَفتخِر بأعمال عظيمة نال فيها النجاحَ.

إلّا أنّ هذا النوع من المفاخرة والاعتداد بالنفس قد يختلف شدة وضعفاً من شخص لآخر، فقد ترى من الناس من هو في ذروة النجاح والتفوّق ولكن لم تشاهد فيه شيئاً من ذاك الفخر والاعتداد بالنفس، وقد تشاهد عكس ذلك أي قد تواجه شخصاً لم يذق طعم الفوز والتفوق في حياته أبداً ولكن تراه وكأنّه هو المتفوق الجدير بالتقدير والتكريم.

أمّا إذا اتّجهنا إلى ***ابن الأثير*** فنجده بحقّ يستحق بأن يُدعى بـ(العبقري) فقد خطى بنبوغه خطوات التجديد والحداثة في الأدب العربي وإن لم تُسَر بعده خطواتُه التجديدية، إلّا أنّه قد طغى عليه ذلك الطابع من الفخر والاعتداد بالنفس الذي لايُستحن من العلماء ولا يقع فيهم موقع الصواب.

عبقريّة ابن الأثير:

قد تمتع ابن الأثير بشخصيّة متميّزة في الأدب والنقد والبلاغة، فقد كان واسع الثقافة والمعرفة، مُجيداً ومُلمّاً بشتّى صنوف المعرفة الشائعة في عصره، وكتابه (المثل السائر) درّة بين كتب البلاغة والنقد، وقد أحدث حركة كبيرة في علم البيان، وأفاد منه مَن جاء بعده من النقّاد والبلاغيّين، وكان له حضور واضح في مؤلّفاتهم.

---

[١]- يوسف ميخائيل، **العبقرية والجنون**، ص٦- ٨.

يقول البستاني:«... وكان ابن الأثير في مقدمة مَن أوضح معالمَ البلاغة وأحكم الكلام على فنون الإنشاء، ورتّب فصوله وأنواعه، وبيّن أصوله وفروعه، ودقّق في جمال اللفظ المفرد والمركب، وحلّى النقد الأدبي بجراءة لا تَعرف هوادة ولا مداراة، ورفع بنيانه على قوة المنطق وبراعة التعليل»[١].

« والواقع أنّ أكثر ما ذَكره ابن الأثير من أصول فن الأدب، وما يسمو به وما ينحط لم يكن من أثر النظر والتخيل لمثل الفنّ الأدبي، كما كان ذلك شأن أكثر الآراء التي أثرت عن الذين قنّنوا لهذا الفن ووضعوا قواعده، وقد كان جهد أكثرهم أهمّية، وأجدرهم بالاعتبار، الموازنة بين الأعمال الأدبيّة، واستخلاص مظاهر القوة والجمال التي تمتاز بها بعض تلك الأعمال الأدبيّة على بعض....على حين أنّ ابن الأثير كانت صفته الأساسيّة البارزة اشتغاله بالأدب، واحترافه فن الكتابة الذي عُدّ عَلَماً من أعلامه، وارتقى به هذا الفنُّ حتى وصل به إلى مرتبة الوزارة وتصريف شئون المملكة.لذلك كانت آراؤه في الأدب والنقد صادرة عن الفنّ الذي أعدّ نفسه له، وعن التجربة التي عاش فيها حياته»[٢].

ابن الأثير رائد التجديد في النثر الفني:

قد مرّ آنفاً أنّ العبقريّ شخص متفوق الذكاء، يمتاز بحساسيّته المفرطة للمعرفة وما ينطوي ذلك على موقفه من المشكلات، وإذا حاول أن ينتج فهو يؤثر التجديد. إذ التفوق وحده لايكون مقياساً سليماً للعبقرية، ولكي يكون التفوق علامة للعبقرية يجب أن يكون حصول الشخص عليه من خلال إحرازه له شخصيّاً واتيانه بأعمال خارقة للمعتاد. فالتمرد على الواقع والمألوف والمتعارَف عليه من أهمّ سمات الشخصية العبقرية التي تحرّكها دائماً شهوة عارمة للابتكار والتجديد، والهدم وإعادة البناء، والنقد والإبداع.

ولاشك أنّ ابن الأثير كان يحمل في عصره رآية التجديد في النثر الفني، ولقد أحدث ثورة أدبيّة كبرى بكتابه (المثل السائر)، إذ إنّنا لا نجد كتاباً نظيره أحدث ضجّة في الأوساط الأدبيّة والديوانيّة في الشام ومصر والعراق. فقد خالف الأساليب المتّبعة التي عرفها الناس في مدرسة التصنّع النثريّة، وهاجم روّادها الكبار أمثال الحصكفي، والقاضي الفاضل، والعماد الكاتب، وغيرهم[٣].

ويعتبر(ابن الأثير) رائد مدرسة سُمّيت بالمدرسة الأثيريّة، والتي ظهرت في القرن السابع، وكان ظهورها تطوّراً حتميّاً، وضرورة استلزمتها طبيعة الصراع الأدبي بين القديم والجديد. فقد اعتمدت هذه المدرسة الجديدة على محاولة هدم أركان المدرسة الحُصكفيّة التي مثّلها في هذا العصر القاضي الفاضل

---

[١]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، ج٢، ص٤٤٩.

[٢]- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**(*المقدمة*)، ج١، ص٦- ٧.

[٣]- عمر موسى، **الأدب في بلاد الشام**، ص٧٧٢.

والعماد الكاتب، فهي تحاول بعد هذا الهدم أن توجد نظريّة جديدة في جوهر السجع العربي، وتعترض على طبع البيان العربي كلّه بطابع التصنع السجعي، وتطلب الحدّ من استفحاله والاقتصار منه على ما يلائم الطبع وما تقبله النفس وتشترط على كلّ كاتب أن يبتعد عن كلّ أساليب التكلّف والتعقيد والإسراف في الإغراب[1]. فقد وضع ابن الأثير نظريّته الجديدة في السجع و التي يرى فيها«أنّ الأصل في السجع إنّما هو الاعتدال في مقاطع الكلام،... وتنبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة، حادّة، رنّانة،لا غثّة ولا باردة،... ويجب أن يكون اللفظ فيه تابعاً للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعاً للفظ، فإنّه يجئ عند ذلك كظاهر مُموَّه على باطن مُشوّه، ويكون مَثَلُه كغِمد من ذَهَب على نصل من خَشَب»[2].

وبهذه النظريّة الجديدة قد عاب ابن الأثير الطريقة التي سار عليها معظم الأدباء والكتّاب في عصره وفي مقدمتهم الحصكفي، والقاضي الفاضل، والعماد الكاتب، ومن ثم وضع أصول مدرسته الجديدة.

نرجسيّة ابن الأثير ومظاهرها في (المثل السائر):

إنّ المتتبّع لإنتاجات (ابن الأثير) الأدبية يجد فيها ما ضمنه أدبه من مظاهر الإعجاب بالنفس والحبّ للذات ولقدرته الفنية والأدبية، فقد يعرض ابن الأثير في آثاره نماذج من رسائله وهو معجب بها، ومنوّهٌ بقدرها، ويحاول مااستطاع أن يبيّن لك ما وصل إليه فيها من معان جديدة، وأفكار مبتكرة، وقد يوازن بين كلامه وكلام غيره ليُقنعك بجودة ما خطّته براعته. كلّ ذلك يدلّ على وجود هذه الظاهرة النفسية عند ابن الأثير. يقول البستاني: « كان [ابن الأثير] كثير الإعجاب بنفسه حتى الغرور، لايرى خيراً إلّا فيما يقول ويفعل، وقلّما يرى خيراً فيما يقول غيرُه ويفعل. فكثرت أذيته في العلماء والأدباء الذين تقدّموه أو عاصروه، وأوقع بهم و ازدراهم وحقّر آراءهم ورماهم بأقبح الأوصاف»[3].

وقد سيطرت نرجسيته على شخصيته في جميع الحالات، وقد مرّ بنا أنّه كيف استغلّ بمنصب الوزارة واستبدّ بالحكم و بهذا قد أساء المعاملة مع من هو أنزل منه مرتبة ومنزلة.

وإذا اتّجهنا إلى الكشف عن نرجسية ابن الأثير في إنتاجاته الأدبية ومنها *المثل السائر* خاصة، لوجدناها ظاهرة كلّ الظهور في إنشائه، تلتقيها كيف سرت، فتراه أبداً يحدّثك عن نفسه، وينبّه

[1]- المصدر نفسه، ص ٨٥٢- ٨٥٣.

[2]- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١، ص٢١٢- ٢١٣.

[3]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، ج٢، ص٤٤٣.

خاطرك إلى آرائه، ويدلّ عليك بصحة علمه وقوة استنباطه، ويملأ رأسك بكثرة دعاويه، حتى لتحسه وهو يتكلم على ابتداعاته، نبيّاً يوحى إليه.

وقد تمت في هذا البحث محاولة لضبط أهمّ المظاهر لنرجسيّة ابن الأثير وأكثرِها ظهوراً وتكراراً في كتابه *المثل السائر*. وقدكان ذلك فيما يلي:

***- تنبيه القارئ على المواضع البلاغيّة الدقيقة وأنّه أول من نبّه عليها:**

فقد وفّرت العبقريّة لابن الأثير إمكانيّةَ الكشف عن مسائل ربّما لم يقف عليها أحد من قبله، الأمر الذي جعله يتباهى ويعتزّ به فأراد ابن الأثير أن يَعرف القارئُ ذلك حتى يقف على عبقريته ونبوغه. فلمّا كشف من أنواع التكرار ما هو المعنى فيه مضافاً إلى نفسه مع اختلاف اللفظ، وذلك يأتي في الألفاظ المترادفة، قال:« وربّما أشكل هذا الموضع على كثير من متعاطي هذه الصناعة، وظنّوه ممّا لا فائدة فيه، وليس كذلك بل الفائدة فيه هي التأكيد للمعنى المقصود والمبالغة فيه، فالمراد بقوله تعالى:﴿وَالَّذِينَ سَعَوْا فِي آياتِنا مُعاجِزِينَ أُولئِكَ لَهُمْ عَذابٌ مِنْ رِجْزٍ أَلِيم ﴾.**(سبأ/٥)** أي عذاب مضاعف من عذاب، إلى أن يقول: « وهذا الموضع لم ينبّه عليه أحدٌ سواي»[١]. وأيضاً قوله: « وهذا شئ لم ينبه عليه أحدٌ غيري» وذلك بعد تطرقه إلى السجع بقوله: « واعلم أنّ للسجع سرّاً هو خلاصته المطلوبه، فإن عُرِّي الكلام المسجوع منه فلا يُعتدّ به أصلاً»[٢].ومثل هذه الأقوال كثير في (المثل السائر) ولا مجال للإتيان بالمزيد منها في هذه العجالة، ويكفيك أن تتصفحه كي تقف عليها، وتستنبط من خلالها عبقرية (ابن الأثير) ومن ثم نرجسيته.

***- الإتيان بأمثلة من أدبه بعد التطرق إلى بعض المسائل الأدبيّة والبلاغيّة:**

كان ابن الأثير أديباً وناقداً كبيراً، نافذَ البصيرة، مفلقاً في ما يكتب وينقد وهو قد أفاد الأدب العربي بنظريّاته الجديدة وآرائه القيمة، إلّا أنّه قد لا يُحسَنُ أن يأتي الأديبُ في نتاجه بنماذج من أدبه فيستشهد بها ويشير إلى حسنها، فهذا غير محبّب لدى الكثير. وقد كان ابن الأثير لا يقنع بما يستشهد به من الأقوال والأشعار لكبار الأدباء والشعراء بل قد يراها غير وافية للمقصود وأنّها لا تخلو من المعيبات، فيأتي بنماذج من أدبه و يرى أنّه ينبغي أن يسار عليها وأن تصبح هي المتبّعة، ممّا يشير إلى نرجسيته وإعجابه بنفسه وبأدبه. يقول مثلاً بعد أن ذكر الشروط اللازمة للسجع: « وسأورد ها هنا

---

[١]- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج٣، ص١٦.

[٢]- **المصدر نفسه**، ج١، ص٢١٤

من كلامي أمثلة يُحذى حَذوها، فإنّي لما سلكتُ هذه الطريق، وأتيتُ بكلامي مسجوعاً توخّيتُ أن تكون كلٌّ سجعة منه مختصة بمعنى غير المعنى الذي تضمّنتها أختها، وإذا تأمّلتَها علمتَ صحة ما قد ذكرتُه»[١] ثمّ يأتي بعد ذلك بثلاثة رسائل ممّا كتبه وضمّنه السجع، ثم يقول:« فانظر أيّها المتأمّل إلى هذه الأسجاع جميعها، وأعطِها حقّ النظر، حتى تعلم أنّ كلّ واحدة منها تختص بمعنى ليس في أختها التي تليها، وكذلك فليكن السجعُ، وإلّا فلا»[٢].

ويأتي أيضاً بأربع مقطوعات ونماذج من أدبه عندما يتطرق إلى مسألة (المقابلة)، فيقول:«ومن كلامي في هذا الباب ما كتبتُه في صدر مكتوب إلى بعض الإخوان وهو: صدر هذا الكتاب عن قلب مقيم، وجسد سائر، وصبرمُليم، وجزع عاذر، وخاطر أدهشته لوعة الفراق فليس بخاطر»[٣]. ومثل هذا كثير في *المثل السائر* إذ نراه مثلاً يأتي بأكثر من مائة نموذج من أدبه عندما تطرق إلى مسألة (حلّ الأبيات الشعرية) وهو يشير إلى حسنها ويدعو القارئ باتّباعها[٤].

***- تنبيه القارئ على ما أتى به من المعاني الغريبة:**

فقد كان ابن الأثير لا يرى حرجاً من أن يأتي بنماذج من المعاني الغريبة التي قالها وابتدعها، فيعارض بها معاني بعض الشعراء الغريبة التي ذكرها في كتابه ومن ثم يفخر بمعانيه وهو معجب بها كلّ الإعجاب، وذلك لكي ينبّه القارئ على مقدرته على خلق مثل هذه المعاني ممّا يُعارَض به كبار الشعراء والكتّاب ومن ثمّ يلمح به إلى تفوقه. فمثلاً يقول بعد أن ذكر أشعاراً لبعض الشعراء فيها معان غريبة:« وقد جاءني شئ من ذلك في الكلام المنثور، فمن ذلك ما ذكرته في وصف النساء...إلى أن يقول: وهذا معنى غريب، وربّما قد سُبقتُ إليه، إلّا أنّه لم يَبلُغني، بل ابتدعتُه ابتداعاً»[٥]، وأيضاً قوله:« ومن ذلك ما ذكرتُه في فصل من كتاب، فقلتُ:إذا تخلّق المرءُ بخُلُق البأس والنّدى لم يخف عرضُه دَنَساً، كما أنّ الماء إذا بلغ قُلَّتين لم يَحمِل نجساً...إلى قوله: وهذا المعنى مبتدع لي... »[٦]. ومثل هذا وذاك كثير في كلام ابن الأثير.

---

[١]- **المصدر السابق**، ج١، ص٢١٥.

[٢]- **المصدر نفسه**، ج١، ص ٢١٧.

[٣]- **المصدر نفسه**، ج٣، ١٤٥.

[٤]- **المصدر نفسه**، ج١، ص١٦٠-١٠٥.

[٥]- **المصدر نفسه**، ج٢، ص١٨.

[٦]- **المصدر نفسه**،ج٢، ص١٩.

***- تنبيه القارئ على ما حصَل وجَمَع من العلوم والمعارف:**

وذلك مثل قوله:« وكنتُ عثرتُ على ضروب كثيرة منه [يقصد علم البيان] في غضون القرآن الكريم، و لم أجد أحداً ممّن تقدّمني تعرّض لذكر شئ منها، وهي إذا عُدّت كانت في هذا العلم بمقدار شَطره، وإذا نُظر إلى فوائدها وُجدت محتوية عليه بأسره، وقد أوردتُها هاهنا[المثل السائر]، وشفعتُها بضروب أُخر مدونة في الكتب المتقدمة، بعد أن حذفتُ منها ما حذفتُه وأضفتُ إليها ما أضفتُه. وهداني الله لابتداع أشياءَ لم تكن من قبلي مبتدعة، ومنحني درجة الاجتهاد التي لاتكون أقوالها تابعة، وإنّما هي متّبعة»[1].

***- التنبيه على قيمة كتابه؛ *المثل السائر*:**

فقد نبّه *ابن الأثير* على ما احتواه واشتمل عليه كتابه؛ *المثل السائر* من العلوم الأدبية والنقدية والبلاغية المتنوعة، ممّا جعل هذا الكتاب أن يتفرّد بين سائر الكتب الصادرة في هذا المجال، وذلك كقوله:« وإذا تركتُ الهوى قلتُ إنّ هذا الكتاب بديع في إغرابه، وليس له صاحب في الكتب، فيقال: إنّه مُفرَدٌ بين أصحابه، من أخدانه، أومن أترابه... واعلم أيّها الناظر في كتابي أنّ مَدار علم البيان على حاكم الذَّوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم، وهذا الكتاب وإن كان فيما يُلقيه إليك أستاذاً، وإذا سألت عمّا يُنتفع به في فنّه قيل لك هذا! فإنّ الدُّربَة والإدمان أجدى عليك نفعاً وأهدى بصراً وسمعاً... فخُذ من هذا الكتاب ما أعطاك، واستنبط بإدمانك ما أخطاك، وما مَثَلي فيما مهّدتُه لك من هذه الطريق إلّا كمن طبع[أي عمل] سيفاً ووضعه في يمينك لتقاتل به، وليس عليه أن يخلق لك قلباً فإنّ حمل النصال غير مباشرة القتال»[2].

***- الاستهزاء ببعض كبار الكتّاب والشعراء والازدراء آرائهم:**

وكم تراه وقد عرض لأقوال غيره من الكتّاب فطعن عليها، وازدراها كما فعل بالحريري وابن نُباتة الخطيب، وقد عرض للشعراء، فأدرك عليهم ما عاب من أقوالهم، واستهزأ بمن يتعصب لبعضهم حتى لا يرى له عيباً، فعله بالمتنبي وأبي العلاء المعرّي، فإنّه أورد هذا البيت لأبي الطيب[3]:

ولا يُبرَم الأمر الذي هو حالِل * ولا يُحلَلُ الأمرُ الذي هو مُبرِمُ

---

[1]- **المصدر السابق**، ج١، ص٣٤.

[2]- **المصدر نفسه**، ج١، ص٣٥.

[3]- أبو الطيب المتنبي، **الديوان**، ص١١٤.

وقال:« فلفظة (حالل) نافرة عن موضعها، وكانت له مندوحة لو استعمل عوضاً عنها كلمة (ناقض)، وجعل (لا ينقض) موضع (لا يحلل) ».ثمّ قال:« وبلغني عن أبي العلاء بن سليمان المعرّي أنّه كان يتعصب لأبي الطيب حتّى أنّه كان يسمّيه الشاعر ويسمّي غيره من الشعراء باسمه، وكان يقول: ليس في شعره لفظة يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها، فيجئ حسناً مثلها. فياليت شعري أمَا وقف على هذا البيت المشار إليه؟ لكنّ الهوى كما يقال أعمى، وكان أبو العلاء أعمى العين خِلقَةً، وأعماها عصبيّةً، فأجمع له العَمَى من جهتين»[١].

***- تنبيه القارئ على أنّه متفوّق على كبار الأدباء والكتّاب:**

كان ابن الأثير ينقد آثار أعلام الأدب العربي في عصره كالقاضي الفاضل، وابن زياد الكاتب البغدادي، وأبي إسحاق الصابي، والصاحب بن عبّاد وغيرهم ممّن عاصروه أو تقدّموه، إلّا أنّه لم يقنع بهذا النقد بل كان يتبعه بنماذج من آثاره ويوقف على الفرق بين أسلوبه وأسلوب غيره، حتى يستدرج قارءه إلى الإذعان لنبوغه، والتسليم بتفوقه، ثم يثني على نفسه وفنّه بما استطاع. ومثال ذلك، رسالةٌ كتبها ليظهر براعته على(ابن زياد الكاتب) الذي كتب رسالة إلى الملك الناصر، فبعد أن عرض لها وذكر عيوبها قال:« وحضر عندي في بعض الأيام إخواني، وجرى حديث ذلك، فسألني عمّا كان ينبغي أن يَكتب[ابن زياد]... فذكرتُ ما عندي وهو...إلخ» إلى أن يقول منبِّهاً القارئ إلى ما وُفّق إليه، وموازناً بين نفسه وابن زياد:« فانظر أيّها المتأمل كيف جئتُ بالخبر النبوي وجعلتُه شاهداً على هذا الموضع، ولا يمكن أن يحتج في مثل ذلك إلّا بمثل هذا الاحتجاج، وما أعلم كيف شذّ عن ابن زياد أن يأتي به...!؟ »[٢]. وأمثال هذا كثيرة في ثنايا *المثل السائر* الذي زيّف فيه كثيراً من آراء العلماء والبلاغيين والنقاد والكتّاب، وذلك ليبني على هذا الانتقاص إعجابه بنفسه، وزهوه بفنّه.

***- حَثّه لمن يريد تعلّمَ الكتابة على أن يتّبع ما وَضَعَه من الأصول والشروط لهذا الفنّ:**

فقد وضع ابن الأثير شروطاً للكاتب _ وهي شروط سبعة جاء بها في كتابه المثل السائر[٣]_ فاشترط على من يريد إتقان الكتابة أن يتبع هذه الشروط ولاغير، إذ لا يرى شخصاً يستحق لقب (الكاتب) إلّا بعد توّفر هذه الشروط نفسها فيه. وقد ألمح إلى ذلك بقوله:« وتقدم في صدر كتابي هذا أنّه يجب على صاحب هذه الصناعة أن يتعلق بكلّ صناعة، ويخوض في كلّ فنّ من الفنون، لأنّه مكلّف بأن

---

[١]- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١، ص٣١٦- ٣١٧.

[٢]- **المصدر نفسه**، ج١، ص٥٨- ٥٩.

[٣]- **المصدر نفسه**، ج١، ص٤٠- ٤١.

يخوض في كلّ معنى، فأضمُم يدك على ما ذكرتُه ونصصتُ عليه، واترك ماسواه، فليس القائل بعلمه واجتهاده كالقائل بظنّه وتقليده»[١].

النتيجة:

قد تمثّلت عبقرية ابن الأثير في محاولته لهدم الأصول والقواعد التي قامت عليها المدرسة الفاضلية، إذ إنّ التمرد على الواقع والمألوف والمتعارف عليه من أهمّ سمات الشخصية العبقرية. فكان ابن الأثير يحمل في عصره راية التجديد في النثر الفني، ولقد أحدث ثورة أدبيّة كبرى بكتابه *المثل السائر*، إذ إنّنا لا نجد كتاباً نظيره أحدث ضجّة في الأوساط الأدبيّة والديوانيّة في الشام ومصر والعراق. فقد خالف الأساليب المتّبعة التي عرفها الناس في مدرسة التصنّع النثريّة، وهاجم روّادها الكبار أمثال الحصكفي، والقاضي الفاضل، والعماد الكاتب، وغيرهم.

وقد تركت عبقرية ابن الأثير في صاحبها طابعاً من النرجسية وحبّ الذات، فأصبح ابن الأثير ذا شخصية نرجسيّة يعجب فيها بنفسه وبأدبه وقد تمثّلت مظاهر هذه النرجسية في كتابه الشهير *المثل السائر*، وأهمّها ما يلي:

أولاً- تنبيه القارئ على المواضع البلاغيّة الدقيقة وأنّه أول من نبّه عليها.
ثانياً- الإتيان بأمثلة من أدبه بعد التطرق إلى بعض المسائل الأدبيّة والبلاغيّة.
ثالثاً- تنبيه القارئ على ما أتى به من المعاني الغريبة.
رابعاً - تنبيه القارئ على ما حصَل وجمَع من العلوم والمعارف.
خامساً- التنبيه على قيمة كتابه؛ *المثل السائر*.
سادساً- الاستهزاء ببعض من كبار الكتّاب والشعراء والازدراء بآرائهم.
سابعاً- تنبيه القارئ على أنّه متفوّق على كبار الأدباء والكتّاب.
ثامناً- حَثّه لمن يريد تعلّمَ الكتابة على أن يتّبع ما وَضَعَه هو من الأصول والشروط لهذا الفنّ.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

١. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، القاهرة: دارالنهضة، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دون معلومات.

---

[١] - **المصدر نفسه**، ج٣، ص٢١٥.

٢. ابن خلّكان، أبو العباس، **وفيات الأعيان**، د.ط، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩م.

٣. ابن منظور، الافريقي المصري، **لسان العرب**، بيروت : دار صادر، دون معلومات.

٤. البحيري، عبد الرقيب أحمد، **الشخصية النرجسية**، ط١، مصر: دار المعارف، ١٩٨٧م.

٥. البستاني، بطرس، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، بيروت: دار الجيل، دون معلومات.

٦. بلّا، شارل، **تاريخ اللغة والآداب العربية**، ط١، بيروت: دارالغرب الاسلامي،١٩٩٧م.

٧. الزيات، أحمد حسن، **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة : دار نهضة مصر، دون معلومات.

٨. سايمنتن، دين كيث، **العبقريّة والإبداع والقيادة**، د.ط، ترجمة: شاكر عبد الحميد، الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٠م.

٩. فتحي، إبراهيم، المصطلحات الأدبية، ط١، تونس: التعاضدية العمالية، ١٩٨٦م.

١٠. فروخ، عمر، **تاريخ الأدب العربي**، ط٥، بيروت: دار العلم للملايين،١٩٨٩م.

١١. الفيصل، سمر روحي،«ابن الأثير الجزري وكتابه المثل السائر»، **التراث العربي**، العدد٧٩،محرم١٤٢١ه.

١٢. عكاشة، أحمد، **آفاق في الإبداع الفني**، ط١ القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠١م.

١٣. عمارة، عاطف، **الشخصيّة العبقريّة**، هلا بوك شوب، دون معلومات.

١٤. عنايت، راجي، **علماء العرب**،ط١، بيروت: المؤسسة العربيّة، ١٩٨٨م.

١٥. مصطفى، ابراهيم، وآخرون، **المعجم الوسيط**، د.ط، القاهرة: مكتبة الشروق الدوليّة، ٢٠٠٤م.

١٦. المتنبّي، أبو الطيب، **الديوان**، د.ط، بيروت: دار بيروت،١٩٨٣م.

١٧. معلوف، لويس، **المنجد في اللغة**، ط٣٣ بيروت: دار المشرق، ١٩٩٢م.

١٨. موسى باشا، عمر، **الأدب في بلاد الشام**، ط١، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٩٨٩م.

١٩. ميخائيل، يوسف، **العبقريّة والجنون**،د.ط، القاهرة: دارغريب، ٢٠٠١م.

مبادئ تعليم العربية: الإسهامات الممكنة للمقاربات الحديثة

د. الجمعي محمود بولعراس*

أ.د. محمد خاقاني إصفهاني**

د. آمال فرفار***

الملخص:

نستعرض هذا البحث مبادئ تعليم اللغة العربية مع إمكانية تطبيق المقاربات الغربية الحديثة في ذلك بدء بتتبع تاريخي لها، حيث تجاوز التعليم فيها حدود المعلومات المقدمة عن قواعد اللغة إلى اكتسابها ممارسة واستثمارا ومشاركة وتفاعلا وتواصلا، وينتهي بنا البحث إلى المقاربة التواصلية التي من بين ركائزها المنظور الحركي القائم على اللغة المستخدمة فعلا وتوسيعه لقاعة الدرس لتشمل الفضاء الاجتماعي بدلا من الصف الدراسي، ومن ثم نريد أن نصل بالقارئ إلى الإلمام بمبادئ هذه المقاربات الغربية في تعليم اللغة؛ حيث ما تزال الأبحاث العربية تفتقد إلى هذه الحلقات في الدرس التعليمي للغة العربية، والتي للأسف مازالت لم تبرح مكانها التقليدي.

كلمات مفتاحية: تعليم اللغة العربية، النحو التعليمي، المدرسة البنوية، المدرسة التوليدية التحويلية، مدرسة اللسانيات الاجتماعية التداولية.

التمهيد:

من المعلوم أن هدف تعليم اللغة هو الوصول بمتعلمها إلى إتقان اللغة فهما وكتابة وقراءة وتكلما، بل من درجة امتلاك ناصية اللغة وإتقانها إلى درجة الإبداع فيها والإسهام في ترقيتها وإلى حذاقة التفنن فيها والإبداع السائر إلى تذوقها الجمالي والفني والبحث في أسرار نظمها ودلائل إعجازها وسرّ صرفها ومبانيها وصياغاتها الزمنية، والبحث كذلك في خبايا دلائلياتها وعجائب تراكيبها وغرائب مفرداتها،

---

* أستاذ مساعد بمعهد اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.

** أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إصفهان، إيران. khaqani@khaqani.org

*** أستاذة مساعدة بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تبسة، الجزائر.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/٠٨هـ.ش= ٢٠١٢/٠١/٢٨م   تاريخ القبول: ١٣٩١/٦/١٧ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٩/٠٧م

وإلى حد مرحلة أخرى هي فن القراءة ونظرياتها استيتيكيا في تفسير المعطى اللساني وكذا المنتج اللغوي الفني والإبداعي كالشعر والرواية وغيرهما.

١ - أهداف تعليم اللغة:

عادة ما يهمل معلّم اللغة العربية جانب الإبداع اللغوي، ويكتفي بمرحلة تمكين متكلم اللغة عادة اللغة[١]، جهلا منه بأن اللغة تتطور ولها دينامية تساير الإنسان ومتغيرات المكان والزمان[٢]، ولهذا فخطأ الاعتماد على المكون المهاري لها والانتهاء عند رسمه لفادح إذا نظرنا إلى أن العقل الذي يتصرف بلغة الذهن ويجسد قواعده يفضي إلى التحول إلى أسلوب أرقى هو فعالية ما يكتسبه متعلم اللغة وما يكتنزه من حقائق ونظم منطقية لهذه اللغة[٣] في حدود حوارياتها وتجدداتها وتغيراتها من عصر إلى آخر[٤]، حتى أصبحنا نتحدث عن لغة السياسة واللغة العربية المعاصرة واللغة الشعرية واللغة البنوية الهيكيلية ولعبها، وغير ذلك مما يعزز طرحنا لمشكلة وهدف تعليم اللغة إلى مستوى الحديث عن الإبداع واستثمار النتاج والمكتسب اللساني في تمثل المتغيرات القاعدية والنظمية للغة، حيث لا يتصور حدا ونهاية لها، بل إنها كما أسلفنا لعبة تمثل قواعد الذهن المنطقي والرياضي لقواعد التعبير[٥] المفعمة بالتفاعلات بين آليات استقطاب المحيط الخارجي والداخلي (النفسي والنفس – اجتماعي)، وترجمته في حدود الحواس والوجدانيات والعقليات إلى ترجمة كلامية وفي سياق أشعة قواعد هذه الحدود[٦].

نفترض مثلا إننا تذوقنا فاكهة غريبة عنا أو رأينا بصريا مزيجا نوعيا أو أحسسنا بمؤثر خارجي وربطناه بهذا الإحساس، أو تركبت لدينا صور عن أشياء جراء تفاعل المحيط (الداخلي والخارجي) بالأشياء من جهة والمفاهيم المجتمعية من جهة أخرى، ألا يقودنا ذلك في التفكير في الحدود التي

---

[١] - نشير هنا إلى النظريات الارتباطية والإشراطية ونظرية " ثورندايك" وسكينر المستخلصة من نظرية بافلوف.

[٢] - نايف، **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، ص ٢٨.

[3] -George. H.V, **Common errors in language learning**, p:07

[4] -Gumperz. John, Hymes. dell, **Directions in sociolinguistics, the ethnography of communication**

[5] - Chomsky**, Syntactic** *structures*

[6] - Hudson, **Sociolinguistics**

اكتسبناها عن نُظُم لغة ما، وهنا يمكننا أن ندعم حجتنا بالنظرات المختلفة للغة تقليديا وسلوكيا ومعرفيا وعقليا وهيكليا وتواصليا وشِعريا وسيكولوجيا وسوسيولوجيا وثقافيا وسياقيا ومرجعيا تارة، وعن المحصلات المفرداتية والنظمية والاصطلاحية والتوليدية للرموز اللسانية وأنواعها الأيقونية والدليلية والطبيعية طورا آخرا، كما لا يمكن أن نهمل تصور متعلم اللغة للغة ذاتها وكيفية تلقيها، ففي حدود ترجمة التصور والمفهوم اللساني نعاني قاعدة الإسقاط وترجمة المعاني بمختلف تراكماتها النفسية والسيوسيولوجية، ومكوناتها الخارجية وطرق التعبير عنها، وكذلك نعاني مراعاة متلقي الرسالة وحدود فهمه وإفهامه وتصوراته الداخلية للرسالة اللفظية التي تعكس رؤية خاصة من المتكلم إذا أراد التبليغ عن المراجع الخارجية إذا أحيل الحديث عنها ورؤية متلقيها وعن فرضيات معرفة المتكلم به. تجدنا هنا نزاول لعبة تصورات المتكلم بالإضافة تصورات المتلقي الداخلية والخارجية للمراجع هذا من جهة ومن جهة أخرى قدرة المتكلم على صياغة المفهوم الذي يفترض قدرة منطقية ورياضية مختلفة التمثل، ومن هنا نفرق بين قدرات متكلمي اللغة[١].

فالكلام كما قيل حر وإبداعي وفردي لقوانين اللغة الكامنة في الذهن[٢]، ومدى نضج هذه الكفايات اللغوية الداخلية في التنسيق والبحث عن التلازم والتلاؤم، وعن مدى ترتيب الأفكار حين تتزاحم زمنيا، وكذلك لمدى امتلاك ناصية اللغة والنضج البيولوجي والذكائي لمتعلمها[٣].

ونحن نضخ كميات هائلة من المعارف بتصورنا لتعليم اللغة من كونها لازمت مدة التعليم التقليدي الهيكيلية، الأمر الذي جرّ ابن خلدون أن يصف نتاج هذه المرحلة في الصناعة البشرية اللغوية بالعقيمة التي فارقت بين جهبذة امتلاك الأصناف النظرية للغة دون الولوج إلى أبعادها التواصلية وخطاباتها المرجعية وتمثلاتها الكلامية بالنظر إلى اللغة[٤]، وعند مفارقة الأشكال المفرغة من المضامين أو البحث عن

---

1 - Buhler. M, **Introduction a la communication**

2 - Saussure. F, **Cours de linguistique générale**

3 - Chomsky. Noam, **Aspects of the theory of syntax**

٤ - ابن خلدون، **المقدمة**، ٥٦٠/١.

المطابقة بين اللفظ والمعنى كما عبر بذلك الأسلاف، وانتجت مرحلة عُبّر عنها بالصناعة الشكلية والصنعة اللفظية والمدرسة التي تراعي المعنى واللفظ[١].

وهذه المقاربات في تلقي النصوص العربية بالرغم من الجهد المبذول فيها في إطار ذلك الزمن ظلت غائبة عن المفاهيم المعاصرة كالسيميولوجيا والتداوليات وعن تصور اللغة في إطار منطق المحمولات ونظرية المجموعات... وغيرها من الأبجديات المعاصرة للغة التي سوّغت لنا فهم الأطر والتطبيقات اللغوية التي نظرت إلى اللغة كأنها منتج اجتماعي شبيه بالإنسان تلازمه تطوّرا وتكونا وتجاذبا وتسادما ممثلا في القوانين الفيزيقية والميتافيزيقية للمادة تارة ولمفاهيم العقل وما بعد العقل طورا آخرا.

إن تصورنا للغة وأهداف تعليمها وأفق الوصول بمتعلمها لضروري، إذ يجب أن لا تكتفي بالنظر إلى اللغة على أنها مهارة، بل إلى كونها سياق إبداعي وكون وجداني وإنساني يلازم الإنسان والمجتمع والأفكار والعواطف والأحاسيس والواقع المعيش وبنية الأشياء ونظم تلقيها وترجمتها الذاتية، بل يجب أن نرتقي بلغتنا العربية إلى ناصية تقارب الأنموذج وتساير العصور، فنرتقي بها من لغة البادية ولغة الجسد واللغة الحوشية الغريبة إلى لغة الحضارة، ومن لغة الخشب إلى لغة المعاني المفعمة بالفن والرقي والمضامين، ومن لغة الاحتباس الجامدة إلى لغة المطاوعة واللين والتأقلم مع متغيرات العصر والإنسان والمحيط، ومن لغة التقوقع إلى لغة الحوار والتفاعل والتشارك، ومن لغة تمثل القواعد البسيطة إلى لغة الإبداع والعطاء.

ولأجل تحقيق هذا كله إرتأينا أن نطرح وبجرأة حقيقة ظل مسكوت عنها، إنها مسألة تصورنا نحن معلمي اللغة العربية للغة مستلة من كتاب سيبويه ليس إلا، وأنه هو القرآن الذي لابد من اتباعه ومحرم الزيغ عنه، وسيبويه بريء منها، كما أن قراءة كتابه قراءة عميقة لا تنم عن هذا الفهم السطحي الذي ظل يجر خيبات وعقبات وعقد قواعد اللغة وأشكالها الجامدة في الشروحات والنماذج والتكييفات التي تعقد اللغة أكثر مما تيسرها هذا من جهة ومن جهة أخرى حملت اللغة عيوب الذين يسروا للغة العربية فوقعوا في مطبات الهوى وحب التغيير ليس إلا ظنا منهم أنهم ينظرون للغة من

[١]- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١/٤٥.

منطلق الانبهار الذي تجاوزت به لغة الغير عتبات الأجيال إلى مفاهيم التغير العلمي والحضاري والمساهمة في وضع بصمات الأجيال على اللغة المكتسبة ومعرفة سرّ التغيير.

وإذ نهيب بما آل إليه علم تعليم اللغة عند الغرب، فإننا نعيب أنفسنا بإهمال صارخ باعد بين اللغة العربية وأبنائها وبين الأجيال وبين النتاجات اللسانية الفاسدة السائرة إلى تقفي آثار اللغة العربية لأذيال اللغات المناوئة لها.

ولأجل إلباس اللغة العربية أزياءها وإعطائها الرونق الذي تستحقه كان من الواجب تعليم اللغة العربية بقواعدها القابلة للحدود اللسانية العالمية واختبار النظريات اللسانية في مختبر اللغة، وهذا هم لازمنا سنوات عديدة ومن الواجب أن يكون في معاهد تعليم اللغة العربية للناطقين بها وبغيرها طرائق ومقاييس ومواد تكيّف اللغة العربية وترقى بها إلى مستوى الخطاب اللساني المعاصر وقضاياه، ونتفاءل خيرا أننا بدأنا نتجاوز هذه المرحلة بإجراء دراسات مقارنة ومفاضلة ومقابلة ومقابِلة وتمثُّل قواعد الغير، غير ان المشكل على الرغم من حداثته إلا أنه لا يزال بحاجة إلى استثمار ما تجاوزه الغير من جهة ومن جهة أخرى ظلت الطريقة قاصرة، وهي محور طرح الساعة والعصر، إذ لا تتعلق المشكلة بالمعلم ونظرته للغة، ولا في المتعلم وتصوره وامتلاكه ناصية اللغة ولا إلى عدد المساقات المنبثقة عن اللغة، ولا في الوسائل ونجاعتها، ولا في المناهج وتصوراتها عن اللغة، حتى وإن كان في ذلك نظر،بل في تدريس أطر اللغة وتمثيلاتها للناطق بها وبغيرها اللذين نأمل منهما أن لا يكونا عبأ على العربية، بل مستقطبان فعّالان لها، وهو ما نترجاه من متعلم اللغة العربية الذي من المؤسف أصبح يرى التواصل باللغة العربية عبأ عليها.

٢. المنهجيات المعتمدة في تعليم اللغة:

في القرن التاسع عشر قامت في أوربا نهضة كبيرة بالنسبة للدراسات اللغوية إلا أن معظمها اتجه اتجاها تاريخيا أو مقارنا، وفي الاتجاه المقابل نجد تيارا يعتمد على نظرية لغوية وسيكولوجية واضحة، يمكن أن نسمي القواعد التقليدية تلك التي تتخذ من أنموذج القواعد التي وضعت في الأصل للغتين اللاتينية والإغريقية مستخدمة إياها لوصف اللغات الحديثة واستنباط قواعدها، وما ينطبع على هذه القواعد أنها قد أهملت الحديث الشفوي إهمالا تاما، مع أن لغة التواصل والتفاهم الفعلية بين أفراد

المجتمع تعتمد عليها بشكل مباشر[١]. وبالرغم من أن هناك فروقا بين هذه اللغة واللغة المكتوبة، ولتجاوز سلبيات المناهج السابقة برزت طروحات منهجية أخرى من بينها:

أ. القواعد والقواعد الضمنية:

ونقصد بذلك أن متكلم اللغة يفقه اللغة عبر قواعد يعرفها هو، ناتجة من النواحي الصوتية التي تؤثر تأثيرا بالغا في المعاني التي يقصدها المتحدث باللغة، كما أن القواعد العلمية لا يوجد فيها أي جزء يتناول أصوات المفردة أو النبر والتنغيم أو الوقف، إلى غير ذلك من الخصائص الصوتية للغة التي تنعكس على الرسالة التي يقصد المتكلم إيصالها إلى السامع، بينما القواعد العلمية النحوية تهتم اهتماما خاصا بطريقة الكتابة وبالتهجئة والترقيم والتنقيط...وغيرها. وهذا لا يعني أن القواعد لا تهتم بالأصوات اللغوية بالوجه المطلق من حيث مخارجها، فنلاحظ في كتاب سيبويه أنه قد خص لها جزءا خاصا وللصرف كذلك جزءا خاصا، وقد أفرد النحاة صفحات طوال للتعريف بالأسماء في حالات إعرابية مختلفة.

إن النحو الضمني يشمل الحالات التركيبية والصوتية والصرفية مشافهة وكتابة، ويلتفت كثيرا إلى التعبير عن المعاني التي يرمي لها بأشكال لغوية من ناحية أخرى، لا كما يتصوره النحو العلمي بأنه يرتكز على التعريفات للأشكال اللغوية،حيث يصبح هو الغاية القصوى له عكس العملية التي تساعد على الفهم والتعبير اللغوي بالشكل المرجو منه. ورحم الله العلامة ابن خلدون حين أشار إلى أن كثيرا من علماء اللغة أنفسهم – بل ربما جلهم – لا يستطيعون التعبير اللغوي السليم على الرغم من معرفتهم بقواعد اللغة، فهناك مفارقة بين التطبيق والنظرية.[٢]

إن النحو العلمي يفترض افتراضات وتعريفات تفارق بين المعنى الحقيقي والمعنى النحوي، فالفاعل في المعارف العلمية النحوية هو فاعل الفعل بينما مفعوله هو الذي يقع عليه الفعل، وإذا جئنا إلى اختبار التعريفين أمام أمثلة بسيطة نجد مدى التخبط الذي يمكن أن يقع فيه متعلم اللغة عندما لا يتخذ أساسا

---

[1] Roulet, Eddy. (1975): **linguistic theory , linguistic description and language teaching** - Benveniste. Emile. (1974): **Problèmes de linguistique générale**

[٢]- ابن خلدون، **المقدمة، ص** . ١/٥٦٠

أو معيارا أو منهجا واضحا يستند إليه، فالجمل التالية مثلا لا يصلح أن نعرّف بها كل من الوظيفتين السابقتين:

- فتح المفتاح الباب.
- صارع علي أحمد.
- مات الرجل.
- انقطع الحبل.

ب. النحو التعليمي:

إن القواعد النحوية العلمية لم تستطع بالفعل أن تقدم تصورا شاملا متكاملا للغة التي تصفها، بل ركزت على جانب معين من اللغة، كما أن تلك القواعد كثيرا ما تكون قاصرة أو حتى متناقضة، بل تترك الباب مفتوحا لعدد كبير لما يسمى بالشواذ، لأنها ليست من القوة والعمق لتشمل كل اللغة، ومن هنا تظهر التعليلات والشروح لتسويغ القاعدة العلمية بالتأويل وإضافة ما لا يمكن إضافته، وحذف ما لا يمكن حذفه، وتقديرات في الجملة نفسها حتى تستقيم لهم القاعدة النحوية.

إن القواعد العلمية ليست قواعد تعليمية وتصلح مباشرة للاستخدام في تعليم اللغة الأصلية أو الأجنبية، والنحو التعليمي يعيد صياغة القواعد كائنة ما كانت لتقعيد أسس اللغات، حيث تتخذ الشكل الصالح لتدريس النحو، وهي المهمة التي تلقى على عاتق اللسانيات التطبيقية العربية المعاصرة.

ت. المدرسة البنوية وتعليم النحو:

ظهر في الولايات المتحدة لسانيون كان أهمهم وأبعدهم أثرا "سابير" و"بلومفيلد" و"سكينر"، وتبع هؤلاء "ويلز" و"هاريس" و"بايك" وغيرهم من الذين ثاروا على القواعد التقليدية، واهتموا جميعا بالسلوك اللغوي الظاهري الذي يمكن ملاحظته بالحواس، وقد ركزّوا على اللغة الشفوية بالدرجة الأولى، بينما جاءت دراستهم للغة المكتوبة تالية وثانوية، وما يؤخذ على النحو البنوي أنه على الرغم من الاهتمام الواضح بالجانب اللفظي للغة إلا أنهم أهملوا دراسة المعنى إهمالا كبيرا وتركوه لعلماء النفس والفلاسفة وتأثروا بالحركة العلمية التي سادت في القرن التاسع عشر[1]، حيث كانوا يجمعون

[1]- Bloomfield. L (1975): **Language**

المادة اللغوية من أفواه الناس ويسجلونها ثم يقننونها إلى جمل وأشباه جمل فأجزاء وأصوات...وغيرها، ثم يستخدمون الأسلوب العلمي الدقيق في اكتشاف الطرائق العلمية التي تتجمع بها الأصوات لتؤلف الكلمات ولتؤلف الجمل، أي لتؤلف النماذج أو الأنماط التي تنتج عن كل عملية من تلك العمليات.[١]

أما الميزة الثانية التي اتسمت بها النظرة البنوية فهي تركيزها على اللغات الحية[٢]، لا تلك اللغات التي عفا عنها الزمن وأصبحت في بطون الكتب.

ث. المدرسة التوليدية التحويلية وتعليم النحو:

أخذت هذه النظرية الجديدة على سابقتها أنها اعتمدت على عينة مهما كانت كبيرة من الكلام الفعلي ووضعها في أطر موحدة، وكأن تلك الأطر هي الوحيدة التي تمثل أبنية اللغة جميعها، وبذلك سدت الباب على تلك الأبنية التي يمكن أن تتمخض عنها قواعد اللغة، بل التي تصدر عن الناس بالفعل سواء أكانت في لغة الحديث أم لغة الكتابة، كما أنها أخذت عن المدرسة اللغوية السابقة أنها لم تتوصل للقواعد النحوية التي تعمل كالمولد الآلي لتوليد الجمل الصحيحة الممكنة في اللغة، سواء أصدرت عن أحد منذ بدء الخليقة حتى الآن أم لم تصدر، أم أنها ستصدر عن بعض الناس فيما سيأتي من الزمن[٣]، لهذا كله فقد قال أصحاب النظرية التوليدية أن هدفهم هو التوصل بشكل علمي بل منطقي ورياضي إلى جميع القواعد اللغوية التي تكون الأساس القادر على توليد جميع الجمل الصحيحة في اللغة والتي لا يمكن إن أجريت صياغتها بالشكل السليم أن تولد أي جملة غير صحيحة ترتكز على قواعد النحو بالدرجة الأولى على اعتبار أن الجملة هي الوحدة واللبنة الأساسية في بناء اللغة.[٤]

حسب هذه النظرية إن الجملة تتألف من عناصر أولية تربط بينها علاقات نحوية وتنقل المعنى الذي يحكمها، وذلك ما دعوه بالبنية العميقة، وقد توصّلت إلى القواعد الرئيسية التي تولّد هذه الأبنية العميقة واستخدموا في ذلك الرموز الرياضية وقوانين الرياضيات الجبرية والمنطقية، كما أنهم أنشأوا مجموعة من

[١]- نايف خرما وعلي حجاج، **اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها**، صص:٢٧-٣٤.

[٢]- **نفس المصدر.**

[٣]- **نفس المصدر**، ص ٣٤.

[٤] - **نفس المصدر**، ص ٣٥.

القواعد الأخرى التي دعوها بالقواعد التحويلية القادرة على تحويل كل معنى من تلك المعاني الكامنة في البنية العميقة إلى عدة أشكال لغوية ظاهرية أو ما يسمى بالبنية السطحية المتخذة أشكالا صرفية ونحوية وصوتية.[١]

ج. مدرسة اللسانيات الاجتماعية التداولية وتعليمية النحو:

تدريس اللغة في محيطها الاجتماعي والتداولي هو السمة التي ميّزت المدارس الغربية، وأخذ منظرو هذه المدرسة على نظرية تشومسكي أنها اقتصرت على ظاهر اللغة، على الرغم من محاولتها التعامل مع المعاني لأنها تعزل اللغة عن مجتمعها ومحيط استخدامها، وبذلك تخسر خسارة هائلة وتصبح محدودة غير شاملة بجوانب اللغة المختلفة وخصوصا الظروف التي تتحكم في استخدامها الفعلي من قبل المجتمع.

تعطينا مدرسة اللسانيات التداولية قواعد القدرة على التواصل أو ملكة التواصل (كيف أتكلم وأنا في وسط ما) التي تشمل القدرة اللغوية، ولكنها تتعداها إلى استخدام اللغة في المجتمع وإلى القواعد الاجتماعية التي تحكم ذلك الاستخدام، وتشمل كذلك ما يمكن قوله في زمان ومكان معيّنين وعلى لسان متكلم معين بمستمع معين بطريقة معينة وفي ظروف اجتماعية معينة لتحقيق غرض معين، ومن ثمة فإنها تدرس القواعد النحوية لتعطي فائدة لدارس اللغة (أي تحقيق التخاطب).

إن النظرة الاجتماعية لتعليم اللغة ترى بأن الوحدة اللغوية ليست الجملة التي يجب أن يرتكز عليها البحث، كما كان عليها الحال في الماضي، بل اتخذت من الخطاب أو النص وحدة للدراسة، وانصب الاهتمام على تحليل الخطاب أو مقاربة النصوص، ثم بعد ذلك بتصنيف الأغراض أو الوظائف، فمثلا هناك الوظيفة اللغوية التي تعمل على التعامل مع البيئة لإحداث ظرف أو وضع معين كالأوامر وعبارات الرجاء وأحكام المحاكم وعبارات الزواج والطلاق وعبارات التحية...وغيرها. وهناك الوظيفة اللغوية التي تعمل على تنظيم الأحداث وتنظيم اللقاءات بين الأفراد كعبارات الموافقة أو الرفض أو الحوار أو المناقشة أو عبارات القوانين والأنظمة...ثم إن هناك وظيفة المحافظة على العلاقات الاجتماعية العادية بين أفراد مجتمع معين وتشمل أساليب الخطاب بين الأفراد واستخدام اللهجات واللغات الفردية الفعلية الخاصة ببيئة معينة أو الأشكال الرسمية وغير الرسمية وأنواع التحية المناسبة لكل فئة من فئات

[١] - **المصدر السابق**، ص ٣٥ -٣٦.

المجتمع وأعمارهم، وبمجرد تبادل الكلام المناسب في مناسبات مختلفة كالحفلات الرسمية أو العامة أو الشخصية، كما أن هناك الوظيفة الإعلامية أو الإخبارية حين تستخدم لغة الإخبار عن حقائق أو أحداث معينة أو عن نوع من المعرفة أو في شرح أمر معين أو تقديم تقرير عن موضوع كالتقارير والنشرات الإخبارية المختلفة والمعلومات العامة التي يتناقلها الأفراد في أحاديثهم اليومية أو ما تنشره الصحف والمجلات أو تتناقله المجلات العلمية العامة. ثم إن هناك وظيفة اللغة العامة التي تعبر عن انفعالات عامة من سرور وحزن... وغيرهما، وقريب من هذه الوظيفة الوظيفة الشعرية التي تستخدم اللغة للتعبير عن أمور خيالية كالقصص والروايات والشعر على المستوى الرفيع ولمجرد النكت والأحاجي والفوازير والكلام بقصد التسلية على المستوى العادي، وهناك الوظيفة التربوية التعليمية رسمية كالمدارس والمعاهد والكليات أو عادية على ألسنة الأطفال الذين يسألون عن العالم الذي يعيشون فيه.[١]

٣. المقاربة التواصلية والمنظور الحركي:

إشارة إلى ما لفتت إليه المدرسة التداولية السوسيولسانية إلى موقع اللغة وأثرها باستثارة المفاهيم الوظيفية أو الالتفات إلى تيمة المعنى في الأشكال اللفظية، كُوّنت حلقة تلم بمختلف جوانب الاتصال في العملية التعليمية والتعلمية.

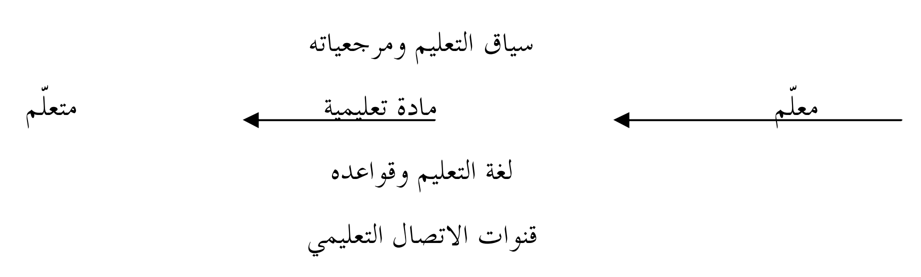
وتعد هذه المقاربة من أهم المناهج في تعليم اللغات، لا لأنها تشكل ثورة منهجية بإجراءاتها، فأدواتها كانت حاضرة دائما في الفرضيات التقليدية، ولكن حضورها في هذه المقاربة يتلون بإشعاع جديد يتمثل في أدوارها الفاعلة ووظائفها الحيوية التي تتكامل فيما بينها في حلقة تلم بمختلف أركان التواصل في العملية التعليمية، فهي لا ترفض الممارسات المنهجية السابقة، ولكنها تنميها، فهي نوع من توسيع حقل اللغة بممارسة ملموسة من أجل أهداف محددة لعل أهمها تجاوز التمكن من المهارة اللغوية هدفا في حد ذاته إلى درجة الإبداع واستثمار النتاج اللساني في تمثل المتغيرات النفسية والاجتماعية، فإذا ميز بعض الباحثين بين صورتين من صور تعليم اللغة اتصاليا الأولى ضعيفة ويقصد بها تزويد الدارس بالفرص التي تستطيع من خلالها استخدام اللغة لأغراض الاتصال، والثانية قوية وهي أن تعلم

---

[1] Saville - Troike. Muriel(1982): **The ethnography of communication**
ونايف خرما وعلي حجاج، **اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها**، ص٤٣ .

اللغة نفسه يكتسب من خلال الاتصال الحقيقي، فإنهما معا ركيزة هذه المقاربة، فتركيز المقاربة التواصلية على تعلم يقوم على الكفايات وحدها أو متعلم بنظرة استقلالية تعنى بالجزء لم يعط النتائج المنتظرة في حين ترسى هذه المقاربة مركزية كل أركان المخطط الاتصالي التعليمي وكل ذلك في تشاكل مؤسس على مجموعة من المهامالتواصلية المرتبطة ببعضها البعض والتي تقود إلى الهدف المنشود.

ويمكن أن نجسدها في التوصيف التالي :



ويمكن أن نفكك عناصر المنهجية الاتصالية إلى التالي:

أولا إن هذه الحلقة محورها التواصل بين المعلم والمتعلم بهدف إقامة علاقة بفعل التبليغ، وينتج عنها ما يسمى بالتفاعل بين المعلم والمتعلم حسب سياقات ومرحعيات معينة، وهذا الذي يحدث بوساطة الفعل الكلامي[١]، الذي يستوجب اللغة النظامية المبنية على الدال وأنواعه والمدلول وأنواع المضامين والقصد والتأويل لتحقيق دائرة الكلام ويعرّف التواصل بأنه: "...هو الميكانيزم الذي بوساطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور، إنه يتضمن رموز الذهن مع وسائل تبليغها عبر المجال وتعزيزها في الزمن، ويتضمن أيضا الإشارات وتعابير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات (المطبوعات والقطارات والتلغراف، وكل ما يشمله آخر ما تم من اكتشافات في المكان والزمان)..."[٢]

وهذا التعريف عام للتواصل غير أنه يمكن أن نركز على مبدأ نقل المعلومات ومنه يعرف: "Escarpit" الاتصال بأنه يكمن في: "نقل المعلومات من مرسل إلى مستقبل بكيفية تشكل في حدّ ذاتها حدثا، وتجعل من الإعلام منتوجا لهذا الحدث".[٣]

ولهذا فالمعلم حسب هذا المفهوم:

---

[١]- إشارة إلى أفعال الكلام لأوستين.

[2] - Iny Lohisse, 1969, p:42

[3] - Escarpit, 1976 ,p: 100

١- كائن بشري ناقل لأحداث اللغة.

٢- ناقل معلومة عن هذه الأحداث.

٣- أنموذج ومصدر المعلومة والخبرة.

٤- أكثر نضجا لإطار المعلومة من حيث تبلور الدال في المشاعر والأفكار.

٥- مكوّن ومصحح لطريقة تكوّن التصور والمفهوم عند المتعلم.

٦- يسهم في توعية المتعلم بشكل العلاقة الاجتماعية والبيئية والنفسية والسياسية...وغيرها التي يفترض فيها الصحة والمنطقية المحكمة.

هذا من جهة الإرسال الأحادي الأولي والمبدئي بمراعاة اللغة البسيطة الأولية غير المعقدة التي تعبر إن صح التعبير عن اللغة المعقولية العلمية التقريرية الخالية من الإنزياحات والفنيات والفلسفيات، وهذا يعطي المعلم انعكاسا تواصليا، أو ما يسمى بالتفاعل الإنساني للتصورات اللغوية وللإطار السياقي للغة وتأثير قنوات التواصل المادية المفصولة عن الإنسان واللصيقة به كالحواس والذاتانيات، ومن هنا يتوجب أن تكون للمرسل (المعلم) مهاما إضافية تكمن في:

١- في تعقل استقبال رد الفعل الانعكاسي لما تم بثه، ومن ثمة فهو مستقبل ومفكك، ويفترض فيه أنه أذكى وأكثر خبرة بتكون المفاهيم والمقاصد وما هي قنواتها وأطرها المرجعية وشفراتها الناقلة.

٢- التريث بحيث يمكن أن يعيد البث مرة أو مرات أخرى ريثما تكون إشعاعات التعلم واضحة بالصورة المقصودة، وهنا نراعي السياقات وكيفية نقلها للمعلومات سواء أكانت شخصية مثل الانفعالات أم بيئية مثل التغيرات الظرفية المكانية والطقسية والزمانية أي ما يعبر عنه بالمجال الحيوي عند "ليفين" وتحقيق الظروف المناسبة لخطاب معين مثل توفر الوسائل التعليمية وخلو وصفاء الظرف الزماني والمكاني من المشوشات والمعيقات التي نعمل على أن تكون متغيرات قارة بتغيير المتغير المستقل الذي قد نعيد بثه في لحظات مختلفة إذا اختلفت الظروف، ليلتفت إليه بكونه غير لصيق بظرف ما، ثم نراعي المستوى الدالي اللساني في نقل المعلومة والصياغة المبنية على الصوت والإشارة والإيماء والإيحاء المناسب لها مثل اللغة العلمية المناسبة للتدريس والبسيطة الحاملة للمفهوم اللغوي وإن كان الكلام على الكلام صعبا الذي يستوجب فيه أن لا يكون مفصولا عن السياق والقناة والرسالة اللغوية، وعن الفكرة المتصورة عن المعلِّم بكل ارتباطاتها النفسية والاجتماعية والبيئية والاقتصادية والسياسية... وغيرها،

وعن الفكرة التي يأخذها المتعلم عن نفسه وموقعه من العملية التعليمية مثل التقبّل الايجابي بكل عناوينه ومثل السؤال وأدبياته والإنشائيات المختلفة وقواعدها (الأمر وأصنافه، النهي وعلاقاته، الطلب وأدبياته...وغير ذلك) ومثل النظام والتكرار ثم الإضافة التي تنم من جهة امتلاك المهارة اللغوية والإبداع في امتلاك وتصدير ما استورده من قواعد عن اللغة ونظمها، وما يعنينا في هذا كله أن نقل معلومات اللغة باللغة الصوتية وغيرها من الإشكالات السيمائية، نريد أن يتمثلها متعلم اللغة مستثمرا إياها تكلما وفهما، تذوقا وكتابة في أدنى الحدود إلى تمثل سلوكياتها بكل أنساقها وقوانينها وحواراتها وأفكارها، في محاولة تخطي مرحلة الامتلاك إلى الإبداع فيها، ومحاولة الإسهام في الرقي بها إلى مصاف اللغات الحية ذات التأثير العالمي المسيّج بحروب المفاهيم اللغوية وما تنقله من اطلاع الآخر على ثقافة الذات وحضارته، إذ أصبح لا يخفى ما تؤديه اللغات من تأثيرات إنسانية في مختلف مجالات الحياة، وهي السلاح الأول الذي تعمل عليه الأمم في إقناع منتدبيها بها، حتى نفكك الترسيمة التي وضعناها سابقا عن المنهج الاتصالي في تعليم اللغات وجب أن نعرف بعناصره:

أ. **الحقائق القائمة على المعلِّم**:

هو مرسل الرسالة اللغوية ومصدرها، وقد يكون فردا أو جماعة بحسب التلقي، وقد كان محور الاهتمام في طرق التدريس التقليدية المختلفة التي منها التلقينية، ويكون فيها المتعلم مستقبلا سلبيا للمعلومة، ولا يتاح له فيها المشاركة ومنها كذلك الإلقائية التي تعتمد أسلوب المحاضرة[١]، وهو ما يستوجب من المتعلم أساليب تمثُّل معينة مثل: الحفظ وعدم الخروج عنه ولا الزيادة فيه، وهو الذي أنتج ما يسمى في المدرسة السلوكية بالعادات[٢]، وهو تصور تقليدي عن اللغة فيه يحذق المتعلم المهارة اللغوية دون معانيها ومضامينها، يحفظ القواعد على شكل منظومات شعرية وشروحات نظمية وأمثلة بسيطة مفتعلة ومصطنعة، يُحكم عليها على المستوى اللغوي بالشذوذ إذا خالفتها وإن كان سليم المنهج عتيد الصناعة كالقرآن الكريم، أو تقلل في تشددها في الحكم عليها بأن تسمح لها بالضرورات وبعض المباحات على أساس أن اللغة هي ثابت معياري لا يحق الزيغ فيه ولا يستوجب الإبداع، وعلى

[١] - دنيس تشابلد، **مقدمة الكتاب.**

[2] Foulin . J. N, Mouchon. S. (1998): **Psychologie de l éducation**

الجيل المتوارث لها ابداء واجب الولاء وحسن الانصياع لهذه القوانين، وهو ما ولّد بحق تمرّدا نتجرع ويلاته من استغراب اللغة الفصيحة التي تلقتها الأجيال عبر أجهزة مفاهيمية خاطئة عنها وعن وظائفها ومقاصدها في ظل مواجهة شرسة لتيارات الغزو اللغوي من خلال عولمة إعلامية لها من جهة، ومن جهة أخرى لتيارات تغريبية مستنكرة أصالتها، وهنا يتوجب علينا الرقي بمستوى لغتنا العربية إلى مصاف إضفاء فعّال لقواعدها ونظمها واستثماراتها سواء في المواقع الرسمية وغيرها بلغة معاصرة مبشّرة ومطاوعة لحاملها مربوطة بأهداف منها:

١- تفعيل اللغة في الوسط المجتمعي والثقافي في تمثل اللغة العربية الفصيحة في مناسبات الشعر والمسرح والأفلام، أي على المستوى الإعلامي وعلى المستوى التواصلي في الإدارة والتجارة والاقتصاد بمجابهة المنتوج الحامل لها مثل: المنتوجات المستوردة والمفاهيم المستحدثة وتنشيط فعاليات اللغة في تصديرها وتفعيل الرقابة اللغوية الصارمة.

٢- إعادة النظر في بعض القواعد التي لا تساير روح العصر وروح العربية المعاصرة ولا تمثل قواعد القرآن الكريم ولا الأفعال الكلامية للمجتمع وأغراضه مثل التقنيات المختلفة وتلقيها والمناسبات المختلفة وصياغتها اللفظية وعباراتها الاصطلاحية ووظائفها ومقاصدها الحقيقية، وما نتحدث عنه بمدركاتنا المختلفة التي تفرض تطورا لغويا يساير التطور الحضاري.فمثلا في المستوى المعجمي نستغني عن بعض الألفاظ الحوشية والغريبة التي تنقرض بفعل عدم توظيفها في وحدات المفاهيم والماديات المختلفة.

فنحن نلاحظ الاستغناء في فترة الحضارة الإسلامية المجيدة عن الألفاظ ذات المخارج الصعبة التي لاءمت مجتمع الجاهلية، وعبرت بصدق عن صعوبة الحياة والظرف الطبيعي، وعوّضت بألفاظ ذات السلاسة واللين حين جادت الحياة برغد العيش، وعلى المستوى التركيبي مثلا ظلت الجملة البسيطة غير معبرة عن بعض المفاهيم التي تحتاج إلى طول النفس وما تحمله من هموم تعقّد الحياة، فاللغة انعكاس لصورة الحضارة، وفي المستوى الصرفي والاشتقاقي تأثرت اللغة ببعض المباني والاشتقاقات جراء دخول مفاهيم معينة وترجمات لما تطوّر من لغات مختلفة بتطور الحضارة، وهذا المبحث الدلالي في تطوّر اللغة

وقوانينها جدير بأن نضيف إليه الأسباب الجديدة في التوليد والاصطلاح[١] وغيرها من المتغيرات التي شابت وتشوب اللغة العربية كغيرها من اللغات.

يفترض كذلك في الطريقة الإلقائية في التدريس التي تركز على المعلم تحديد موضوع الدراسة التي يراها مناسبة للمتعلم اللغوي دون النظر إلى حاجاته ورغباته دون إعطاءه الفرصة في إبداء رأيه حول الموضوع مقدما ومؤخرا، ودون كذلك طرح أسئلته والتعبير عما اكتسبه من لغة والمساهمة في إثراء عناصرها ومناقشة قواعدها والبحث عن مشكلات ومعضلات بعضها التي ظلت لصيقة بنا وإلى حد الساعة دون تفعيل وتنشيط مساهمة الأجيال بالبحث عن حلول لما تعترضه قواعد اللغة وأنظمتها المختلفة من مستجدات مثلما أشرنا إليه سابقا أو غير ذلك من مطارحات بحاجة إلى دراسة وبحث، فظل متعلم اللغة بالطريقة التي يهيمن عليها المعلم وهو محورها مخزن المعلومات وأصبح ذاكرة إنسانية مضافة إلى مخزنات المعارف المادية والتقنية المختلفة.

ويفترض كذلك بأن المعلم في طريقة البث الأحادي أنه كامل التعليم[٢]، وهذا لا يتحقق أبدا، بل إنه سيظل باحثا ومطوّرا ومتقبلا ومتعلما أيضا.

عرفت هذه المداخل التي تعتمد على المعلم بمداخل ضبط وتعديل السلوك[٣] ومدخل التدريس الإلقائي الواعظ[٤] والمدخل الاستقبالي[٥] وكلها تعتمد على المعلم الذي توكل إليه مهمة السلوك الظاهري وتعديله وتطويره أو حذفه وقياس التغيرات التي تطرأ على المتعلم الذي يفترض فيه استقبال المعلومات والعمل على استيعابها وترديدها وحفظها[٦]. وقد زوّد المعلم منذ فترة زمنية بتنظير المداخل المعتمدة عليه بالطريقة السلوكية التي تعتمد مبدأمنبه واستجابة مثل: تنظيرات بافلوف وثورندايك، وسكينر.[٧]

[١] - إشارة إلى تبني وحدة الخطاب بدل الجملة في التداوليات اللسانية.

[2] Goupil. G, lusignan.G,1993

[3] Muthall. G, Snook. L, 1973

[4] Broudy. H. 1974

[5] Receptive Approach

[6] Mialaret. G, 1984

[7] Raynaud. F, Rieunier. A. (1997): **Pédagogie dictionnaire des concepts clés; Apprentissage, Formation et psychologie cognitive**

وحديثنا هنا سيتجاوز هذه المفاهيم باعتبار أنها مفاهيم كثُر فيها الحديث والتطبيق في النظريات الغربية في التنظير لطرق التدريس، وغاية السلوكية هي تكوين عادة سليمة للغة ومهارة تجيد الخطابات السطحية والهيكلية مقابل النتائج التي تعطيها النظرية المعرفية المبنية على العقل ونتاجاته الإبداعية في المرجعيات الذاتية وفي الرسالة الإبداعية الشعرية والفنية والعقلية وفي المداخل الاستدلالية المنطقية في تعليم اللغات.

ب. الحقائق القائمة على المادة اللغوية:

كثيرة هي النظريات التي ركزت على المحتوى اللغوي قديما وحديثا، فقديما ظلت تلك النظرة العربية للقواعد النحوية على أنها أنماط تعلّم بنوية معزولة عن سياقاتها الظرفية وعن المعلم والمتعلم وقنوات التعليم، كما أنها رأت أن هذه القواعد تمثل بنية الذهن الرياضي المنطقي حديثا، فظلت فلسفة اليونان وقواعدهم سائدة منذ أرسطو إلى تشومسكي وتلاميذه، ونحت البحوث الحديثة إلى تجريب طريقة تعليم اللغة بوساطة القواعد الرياضية والمنطقية ومعاملة الفونيمات معاملة الأعداد والنقط بطريقة تحاكي التفكير الرياضي، ولم تجد هذه البدائل إلا طرائق المنطق والرياضيات الفونيمية اللسانية في تهذيب المهارات اللغوية والرقي بها إلى مصاف البراعة والإنتاج الإبداعي والمؤثر.[1]

ت. الحقائق القائمة على المرجعيات:

حيث يتم خلق جوّ وسياق من خلاله نعلّم اللغة، وطرقها كثيرة منها: طريقة حل المشكلات[2]، أي أن المحيط الخارجي هو الملهم في استعمال اللغة، ومن ثمة تتغير وتتلون اللغة بتغير ألوان السياق الخارجي والمقامي وكذا المشكلة المتشكلة، حيث يضطر مستعمل اللغة إلى استخدامها فمثلا: التواصل في سياق الغضب يقود دائما إلى خلق مبادرات لامتلاك اللغة واستعمالها والتعبير بها، ويمكن تحديد خطوات هذه الطريقة كالتالي:

---

[1] Marcus. S. (1967): **Introduction mathématique a la linguistique** - Michel. Hughes. (1972); **Initiation mathématique aux grammaires formelles**

[2] - صبري الدمرداش، **مقدمة الكتاب.**

الشعور بالمشكلة فتحديد المشكلة فجمع المعلومات المتصلة بالمشكلة ففرض المشكلة فالاختيار الاحتمالي واختبار الفروض المحتملة والوصول على حل للمشكلة ومن ثم تعميم النتائج[١]. ومن أبرز منظري هذه الطريقة في التعليم جون ديوي، إذ يرى أن تعريض المتعلم إلى المشاكل هي الطريقة التي تحقق الرغبة في التعلم وامتلاك محصلات التعليم، وهي طريقة قابلة للملاحظة والتجريب والاختبار وتضع اللغة كمنتج اجتماعي آتٍ من مستحثات الواقع الذي يجمع تفاعلات البشر وأحوال الواقع وحيثيات اللغة كسلوك لتفكير عميق ظاهره الأساليب المختلفة في التعبير عن أحواله.[٢]

وهنا يتضح لنا دور نظرية المقام في تفسير قواعد اللغة وأنماطها الاستعمالية المختلفة في ظروف مثل: المدح والذم والغضب والتسبيح والرضا...وغيرها من محطات وألوان السلوكيات الانفعالية والتفاعلية بين البشر، وتبرز كذلك قيمة النظريات التي تدرس اللغة في محيطها وسياقاتها ومرجعياتها الاجتماعية أو ما يطلق عليها بالتداوليات والوظائفيات اللسانية، حيث تعدت ظاهر اللغة إلى التعامل بها وبتمظهراتها المعنوية المختلفة للبنية السطحية نفسها، وحيث أن الظروف هي التي تتحكم في نسج قوانين اللغة وآليات التعبير عنها اجتماعيا، متحدية بذلك القواعد التي ارتكزت على قوانين العقل وتمثلاته الرياضية، أي التحول من مكامن العقل الجامدة إلى حركية الفعل اللغوي في المجتمع، أي الاتجاه باللغة من محطة الهيمنة الآلية إلى الفعاليات الدينامية الحركية[٣] وهو المساق الذي يكاد يسيطر حاليا في تعليم اللغة من منطلقات التواصل إلى المنظور الحركي، الذي من بين عوامله الزمان والمكان المعيّنين وخصوصية المتكلم وأنواع الخطابات وتفاعلاتها وطرقها وأساليبها المختلفة والظروف التي تنبثق من المتكلم والمجتمع والبيئة الجغرافية والعقائدية وكيفية التعبير عن أغراضهم بأنماط لغوية مختلفة، ومن ثم فقوانين اللغة تتحكم فيها قوانين تنسّح المجتمع الذي يبدو اعتباطيا[٤] وهو غير ذلك، أي نبحث اللغة في قوانين الحركيات العشوائية.

---

[١] - نورمان ماكانزي وآخرون، **فن التعليم وفن التعلم**، ص:٢٤٩.

[2] Parsons. T. (1955): **Eléments pour une sociologie de l'action**

[3] Parsons. T. (1955): **Eléments pour une sociologie de l'action**

[4] Richaudeaur. F. (1973): **le langage efficace**

ولذلك فدراسة قوانين اللغة لا تساوي شيئا، ولا تعني إلا قواعد صماء إذا لم تستثمر في الفعاليات المختلفة للمجتمع وكذلك تدريس هياكل اللغة وبناها، وكذلك تدريس قوانين اللغة بالقوانين العقلية التي تتحكم فيها بعيدا عن القوانين السيكوسوسيولوجية ضرب من هدر الوقت، لأننا نتصور أن دراسة اللغة وتدريسها لفائدة استثمارها الجيد ونقلها للأفكار وتمثلها لعادات الإنسان لصيق بالاستعمال الجيد لها.

إن الانتقال الحديث من دراسة الجملة إلى الخطاب لذو فائدة جمة حيث ان المعنى لا يكمن في جزئية النص بل عند الانتهاء منه[1]، ويحمل كذلك مختلف القوانين العقلية والنفسية والاجتماعية والبيئية... وغير ذلك من شوائب المعارف حول اللغة، ولهذا فالمجهود القائم على تصنيف الأغراض والوظائف المستخدمة في نظرية المجموعات الرياضية والتعبير بمتغيرات المجتمع لذو فائدة جمة، إذ ينقل توجهاتنا من المحطات العقلية إلى حركيات المجتمع أي الانتقال من دراسة ثوابت غير معلمة بمتغيرات ارتيابية وغير قارة لهو الحل إلى فهم قوانين اللغة التي أصبحت لا تكتفي بقوانين تشومسكي وغيره بل أصبحت أعناقها تشرئب إلى الأبحاث النفسية والسوسيولوجية والعقلية بالنظر إلى قوانين المجتمع وآلياته ثم إلى التمثلات النفسية والعقلية لهذه القوانين التي تطبع وتسم كلام الأفراد ومستعملي قوانين اللغة.

تغيرت إذن معادلة اللغة وعواملها إلى مرجوات عشوائية تتحكم فيها عوامل مثل نوع الحدث من حوار أو سرد أو وصف...وغيرها وكذا موضوع الحدث والغرض ووظيفة الحدث والمناسبات والمواقف والمشاركون في الحدث...وغير ذلك.

ث. الحقائق القائمة على القناة التعليمية:

من بين الوسائل الناقلة للتعليم اللغة، فكيف يكون الشأن بالنسبة إلى تعليمها هي ذاتها، وهي تظهر عدة فعاليات تفسر اللغة باعتبارها قناة ناقلة، ومن ثمة تدخل شروحات اللغة عن اللغة في تعليم اللغة والذي يسمى بمسمى الكلام على الكلام، وهذا ما يعسر المهمة، فتوضع اللغة ضمن أنشطة صوتية في نقل اللغة مثل: التنغيم والنبر وكل المصاحبات التي هي خامة صوتية كالمدود والتقطيعات

---

[1] Hymes. Dell. (1972):**Models of interaction of language and social life,** p:35-71

الصوتية والترنيمات التي تساعد على تصور محتوى اللغة وكذلك على تمثل المعنى وعلى تعليم اللغة[١]، ومن ثم الإيماءات الصوتية والكتابة وأشكالها الخطية ووسائطها وألوانها وحجومها ومكان تواجدها على السطح والهوامش والفراغات والبياضات وكيفية تنسيق السطور، ومن هذا النوع أن تصاحب بالرموز والرسوم والصور والأشكال والألوان المختلفة للترميز للغة.

إن اعتبار الكتابة رمز للرموز الصوتية هو ما يمكنها من أن تومئ وأن تكون إيمائية لجانب الإيماءات الموسيقية، كذلك يمكن للوسائط التقنية وما توفره من وسائل تمثل اللغة باعتبارها كذلك مادة خام للغة[٢].

يفترض من مثل هذا الاتجاه أن المعاني اللغوية كامنة في الوحدات المعجمية لا في التراكيب ولا في النص ومن ثم تركز هذه النظرية على تزويد وحشد ذاكرة المتعلم بالكم الهائل والمتواصل بمعاجم اللغة وسننها وشفراتها، وكيفية بُناها الصيغية وكيفية حمل الصيغة والمبنى المعنى وكذلك ما يلحقها وما يسبقها وما يدخل عليها.

كما ينظر أصحاب هذه النظرية إلى أن الكلمة تتأثر بما يجاورها صوتيا ومعنويا وتصبح حاملة لدلالة مكتسبة جراء تواجدها ضمن محيط حقلي يشبه النظام المغنطيسي، كما إن الكلمة ذاتها تكسب نظاما تركيبيا يتطلب عددا من الكلمات المصاحبة، وبذلك تمتلك الكلمة قوة أيونية شاردية تستقطب من خلالها أنماط من الصيغ كما تتشكل هي نفسها في هيئة مستقطبة فتكتسب نظاما تركيبيا يتطلب لتشبعه عددا من الكلمات وبصفات معينة، كما ان عدم تمام المعنى حاصل لأن الكلمة لم تتشبع تماما والكتلة اللفظية غير مكتملة النضج، وهذا ما نفسر به أن الكلمة يمكن أن تعبر عن تركيب نووي لغوي، كما أن فك العناصر اللغوية عن بعضها هو ممارسة شطر نووي للكتلة المعنوية المتكونة من تسادم الكلمات. ومثال للتوضيح:

قتل تتطلب بنية صيغية وأسمين قادرين على تمثل وحمل هذا الفعل وناتج عنه، ويمكن من تواجد اسمين أن يحمل المعنى الجديد جراء التجاور التركيبي، وينتج عنه لاحقا منتوجا يتسم معنويا بالفعلية

---

[١] - الدمرداش، **مقدمة الكتاب.**

[٢] - **نفس المصدر.**

والحركية، ففي المثال التالي قتل العاقل السارق، تصبح كلمة العاقل محملة ومأينة بمفهوم السارق وكلمة السارق بالمقتول، ومن هذا التركيب الذي يمكن أن يُحمّل العاقل صفة القاتل ويُضيف إلى ذهن المتعلم أن العاقل قاتل مثلا.

وهكذا بالاستعمالات اللغوية المتعددة في الاتصالات الاجتماعية لغاية مرة تتكون السمات الدلالية للمفرغات المعجمية وتمثلاتها، كما إن صياغات الأفعال تتكون بالدربة لأجل حمل حمولات معجمية أخرى، ومنه تتكون الحقول المعجمية والنماذج التركيبية.

ما يلفت إليه النظر أن النظريات المرتكزة على المفاهيم المعجمية تتخذ من الوحدة المعجمية أنموذجا في الدلالة غير إنه وإن كان التنظير لهذا الاتجاه صعبا من ناحية أن للصوت دلالة أو إن للتركيب دلالة، وتظل الأسطح الصوتية ما هي إلا محاولات من الإنسان لتنظيم عشوائياته التعبيرية كغيره من النظريات القائمة على العقل والرياضيات والمجتمع.

ومن الطرق التي تحوي هذا الاتجاه وتؤديه الطرائق الكلامية كما جاء في تصنيف جبرائيل بشارة.

ومن القنوات السيميائية غير الكلامية نجد مسائل اللغة المترجمة إلى إشارات وصور ورسوم أو أيقونات أو التعبير عنها بمعادلات موضوعية تقريبية كالألعاب والطرائف العلمية في شكل قصص وحوادث غريبة أو مشكلات وشبكات الكلمات المتقاطعة أو من مباريات فكرية وتجارب شعرية، ويكون ذلك بتحديد الهدف من اللعبة أو الطرفة التعليمية تحديدا دقيقا وتكون العلاقة بين الألعاب وما تشير إليه علاقة مفهومة كأن تكون طبيعية أو منطقية عقلية او متواضع عليها[١]، ويندرج تحت هذا الصنف من النظريات التعليم بالحاسوب[٢] والوسائل التقنية والإشارة وإيماءاتها والكتاب والرسوم والصور.

ج. الحقائق القائمة على المتعلم:

وهو المعول عليه والمؤول إليه عملية التعليم والذي يفترض فيه استخدام كل قدراته العقلية والحسية والحركية[٣] وتطبق عنده نظرية الاكتشاف، وهي من بين الطرق المركزة على المتعلم، حيث

---

[١] - **المصدر السابق.**

[2] Charles. A. Drayer. (1976): **Preparing for computer assistant instruction**

[٣] - محي الدين شعبان توق، **دراسة فاعلية برنامج التعليم الذاتي بالمقارنة مع التعليم المادي**، صص:٥٧-٧٥.

يعالج المعلومات اللغوية صوتيا وتركيبيا ومعجميا وتحويلها إلى نماذج ومنه يتوصل إلى المعلومات الجديدة التي تنقل إليه عن اللغة وأساليبها مستخدما الاستقراء والاستنباط والاستدلال والتجريب، وما على مرسل الرسالة اللغوية إلا توفير سياق التواصل والمواقف المناسبة للاكتشاف.

ومن بين الطرق التي تعتمد على المتعلم جملة التعليم الذاتي[1] حيث تساعد البرامج اللغوية ووسائلها المتعلم باكتساب معلومات خاصة به وبمن حوله بمعلومات عن المرسل وأسلوبه، ومنه تتكون القواعد الذاتية للكلام ويستطيع بذلك أن يقارن ما اكتسبه بغيره وما سطّر من أهداف فيحصل على تغذية راجعة فيعرف في الحال أسلوبه الذي بذله من أجل التعلم، ويستعمل هذا النوع من الطرق التعليم المبرمج والتعليم عن بعد وبوساطة الحاسوب...وغير ذلك.

وهذه الطريقة تساعدنا على تصور المتعلم لما حصل عليه من مكتسبات واستعمالاتها، وتخبرنا على الخصائص النفسية للمتعلم وصوره الذهنية والمدلولات المنطبعة عنده، كما يساعدنا كذلك على التفاعل اللغوي وتوليد الدلالات وإتاحة الفرصة للمتعلم باستثمار ما انطبع عنده من اللغة وتمنحه فرصة التقويم والصح والخطأ في استعمالاته، كما نتصور في الأخير أن نصل إلى الميل إلى المبادرة والإبداع في مختلف المواقف التربوية والاجتماعية.

---

[1]- Boudell, 1976.

الخاتمة:

إن البحث عن التكامل في تعليم اللغة أمر مرهون بعدم وجود تناقض في النظرية الاتصالية، وهو أمر يلجأ إليه الكثيرون من المربين، غير أنه صعب التطبيق في ظل وجود بدائل عن النظرية التواصلية إلى بحث في المنظور الحركي والفعلي للغة المكتسبة والمنتجة من طرف المتعلم والرقي إلى مصاف اللغات الحية التي تفترض التفاعل في الوسط الاجتماعي الفعال والنشط والتخلي عن قواعد تقليدية عفا عنها الزمن وتثبيت مقياس الاستقلالية ومقاييس أخرى للتبعية للأجيال السالفة، كما يفترض المنظور الحركي النشط عامل الثقة بالنفس وتزكية روح المبادرة والميل إلى الإبداع اللغوي بدل التلقي السلبي والتقليد الأعمى.

يفترض منا البحث كذلك أن نسير بالتنمية اللسانية[١] إقامة منتدى لها، يعنى بقضايا التنمية اقتصادا ومعرفة وثقافة وسلوكا وتواصلا واستثمارا لنظم اللغة من ناحية، ومن ناحية أخرى الحديث عن فعاليات اللغة في الميادين الإجرائية كالصحافة والسوق التجارية، وترقية أنماط اللغة ومظاهرها دوما وباستمرار استثمارها اجتماعيا والاعتزاز بها لا الاستغناء عنها، والرقي بها مصطلحيا لمجابهة تغيرات العالم في النتاجات المادية والمفاهيمية لكل ما يستجد على الساحة المعاصرة، والتعايش بقوانينها الدينامية في ميادين الحياة المختلفة، كتمثل العلوم والتقنية ومسايرة التطورات العالمية وقضاياها، وكذلك التعبير عن وجدانيات الشخص وأفكاره وخصائصه التي لايمكن أن تحملها إلا لغته، ثقافة وإحساسا وتربية، لا داخل سجون اللغة وبواتقها ومزارعها[٢] كالمدرسة والمسجد، بل إلى الممارسات وكل الممارسات مقابل رفض التبعية للغير والتأثير فيه والتصدير له، وإضفاء لما هو وارد روح العروبة وكذلك رفض السلبية التي طبعت للأسف كل مناحي حياتنا إلى الثقة بالنفس وباللغة العربية التي كان لها المجد في سالف العصر[٣] وكذلك روح المبادرة والميل إلى الإبداع بدل التقليد لما يستجد على الساحة اللغوية مصطلحيا

[١] - على غرار التنميات المختلفة (الاقتصادية ، البشرية ، البيئية...وغيرها).

[2] - Germain. C. (1973):**La notion de situation en linguistique.**

[٣] - مصطفى عشوي، **المدرسة الجزائرية إلى أين**، مقدمة الكتاب.

ومفرداتيا وتركيبيا وتداوليا، ومن هنا يصح لنا الحديث بحق على التنمية السيكوسوسيو لسانية مقابل التنمويات الاقتصادية والاجتماعية والبشرية...وغيرها.

ومنه يمكن أن تكون آفاق تعليم اللغة العربية في :

١- الابتعاد عن استيراد القوالب اللغوية الغريبة مثل اللهجات المتأثرة بالأساليب الغربية.

٢- إعطاء فُرص للتقارب اللساني بين الأجيال.

٣- إيجاد معايير في اللغة القياسية المكتسبة.

٤- تفعيل اللغة العربية في الوسط الاجتماعي وتحفيز عوامل ذلك والدافعية لدى المتعلم.

٥- تفعيل قواعد اكتساب اللغة بدل ملئها بالمعارف عن اللغة، وتوخي العقول المنظمة بهدف تبادل ونقل الخبرات والمعارف والتجارب والمواقف والتأثير في المتلقين ضمن الشروط الخاصة بعملية التواصل وسلامته.

٦- الاستفادة الإيجابية من النظريات الحديثة في مقاربة اللغات كالمناهج البنوية والعقلانية والرياضية والنفسية والاجتماعية والتداولية والتواصلية والحركية والاستفادة كذلك من نقادها، وما توصّلت إليه الأبحاث العالمية في هذا الميدان كالمنهج الحركي والاستعمال الفعلي للغات.

المصادر والمراجع

أ. العربية:

١- ابن خلدون، **المقدمة**. ط٥، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٢م.

٢- جبرائيل بشارة، **المنهج التعليمي**، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٣م.

٣- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل. د.ت.

٤- دنيش تشابلد، **علم النفس والمعلم**، ترجمة عبد الحليم محمود السيد وآخرون، القاهرة: مؤسسة الهرم. ١٩٨٣م.

٥- الدمرداش،صبري، **الطرائف كمدخل لتدريس العلوم**، ط٢، القاهرة: دار المعارف. ١٩٨٤.

٦- الدمرداش، صبري، **تدريس العلوم في المرحلة الثانوية**، القاهرة: مكتبة خدمة الطالب. ١٩٨٠م.

٧- محي الدين، شعبان توق، **دراسة فاعلية برنامج التعليم الذاتي بالمقارنة مع التعليم المادي**، الأردن: الجامعة الأردنية – دراسات في العلوم الإنسانية. ١٩٧٨م.

٨- مصطفى، حركات، **اللسانيات الرياضية والعروض**، ط١، بيروت: دار الحداثة. ١٩٨٨م.

٩- مصطفى،عشوي. **المدرسة الجزائرية إلى أين؟** باتنة – الجزائر: دار الأمة. ١٩٩١م.

١٠- نورمان، ماكانزي، وآخرون. **فن التعليم وفن التعلم**، ترجمة أحمد القادري، باريس: اليونسكو والاتحاد العالمي للجامعات. ١٩٧١م.

١١- نايف خرما. **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ١٩٧٨م.

١٢- نايف خرما وعلي حجاج. **اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ١٩٨٨م.

ب. المراجع الأجنبية

13-Benveniste. Emile:**Problèmes de linguistique générale**. Paris.

Gallimard. 1974.
14- Bloomfield.L(1975*):Language*.N.Y.Holt.
15- Buhler.M(1974*):***Introduction a la communication**. Paris. Tema.ed.
16- Charles.A.Drayer: **Preparing for computer assistant instruction**.Educational Technology Publication In new jersey. 1976
17- Chomsky.Noam: **Aspects of the theory of syntax**. Cambridge. Mass.MIT. Press. 1965
18- Chomsky. N :**Syntactic structures**. The Hague mouton. 1957
19- Foulin.J.N,Mouchon.S(1998):**Psychologie de l éducation**.Paris. Nathan.
20- George.H.V: **Common errors in language learning**. Rowley. MASS.Newbury House. 1972
21- Germain.C: **La notion de situation en linguistique**.ed. l université d Ottawa. 1973
22- Goupil.G.Lusigan.G: **Apprentissage et enseignement en milieu scolaire**.Montréal. Goéland. Marin éditeur. 1993
23- Gumperz.John,Hymes.dell: **Directions in sociolinguistics, the ethnography of communication**. Holt,Rinchart, Winston.N.Y. 1972
24- Hudson.R.A:**Sociolinguistics**. Cambridge.university Press. 1980
25- Hymes.dell: **Models of interaction of language and social life.** In.J.J.Gumperz,Hymes.dell(1972):**Directions in sociolinguistics, the ethnography of communication**.Holt,Rinchart, Winston.N.Y 1972
26- Marcus.S: **Introduction mathématique a la linguistique structurale**. Dunod.Paris. 1967
27- Mialaret.G; **Les sciences de l éducation**. Paris.P.U.F. 1984
28- Michel.Hughes; **Initiation mathématique aux grammaires formelles.** Paris. Larousse. 1972
29- Moreau.R**: Introduction a la théorie des langages**. Paris. Hachette université. 1975
30- Parsons.T: **Eléments pour une sociologie de l' action**. Paris.Plon. 1955

31- Raynaud.F, Rieunier.A: **Pédagogie dictionnaire des concepts clés**; **Apprentissage, Formation et psychologie cognitive**. Paris.ESF. 1997

32- Richaudeaur.F: **le langage efficace**.Paris.CELP. 1973

33- Roulet,Eddy: **linguistic theory , linguistic description and language teaching**.London ,Longman Group.LTD. 1975

34- Saussure.F: **Cours de linguistique générale**.Payet. 1916

35- Saville-Troike.Muriel: **The ethnography of communication**. Oxford.Basil Blackwell. 1982

36- Searle.J.R: **Les actes des langage**.Paris.Hermain.1972.

دراسة نقدية في تسمية لامية العرب

د. سيد محمد موسوي بفرويي*

الملخّص:

إنّ كثيراً من العلماء والأدباء يقرّون بفضل قصيدة لامية العرب منذ عصور متوغلة في القدم، لاشتمالها ألحان ساحرة للكلمات والألفاظ العذبة والمعاني العميقة ولهذا كان موضوع السّاعة الذي يتحدّث فيه أكثر من له مقدرة في مضمار الأدب. لكن رغم كلّ هذه العنايات والاهتمامات يبدو أنّ الأمر ليس على ما عليه من الحقيقة. وإذا أردنا أن نبحث بشكل أعمق وأشمل نجد كثرة المبالغة في هذا الأمر. فالمقالة هذه، تريد تعديلا في هذه المبالغات وإيضاح النّواقص بمقارنتها مع أفضل القصائد الأخرى كقصيدة زهير بن أبي سلمى والنابغة الذّبياني مع النّقد والتّحليل في المعنى والمحتوى، كي تفهم ماهية هذه القصيدة ومن النتائج التي وصلت إليها المقالة بأن تسمية القصيدة ليست بسبب تفوقها وأرجحيتها على القصائد الأخرى وربّما يكون العامل الرئيس في هذا الشّأن العصبية والممالأة إزاء الحركة الشعوبية أوغيرها فلامية العرب من إحدى قصائد جاهلية وليست من أهمها.

كلمات مفتاحية: لامية العرب، الشنفرى، الأدب القديم، نقد القصيدة.

المقدمة

إنّ الجاهلية تطلق على مجتمع جاهلي قبل الإسلام وتشمل أجيالا كثيرة لهم نوع خاصّ من المعيشة لكثرة الحروب، والحمية القبلية، وإكرام الضّيوف، وتفرّق القبائل وعبادة الأوثان وإنشاد الأشعار وغير ذلك. هذا من حيث حياتهم ولكن منهم أناس عاشوا ينشدون الشّعر واشتهروا في هذا الفنّ شعراء كالشنفرى وأصحاب المعلقات والصعاليك الذين كانوا يغيرون على القبائل ويهربون في الفيافي القاحلة يقضون معظم حياتهم فيها والشنفرى منهم. إنهّ من أكبر شعراء الجاهلية المعروفين. فهو معروف بإنشاد القصيده المسمّاة بلامية العرب وكما هو الظاهر من تسميتها فهي القصيدة الهامة التي صارت تدور على ألسنة الناس منذ العصور الماضية في الأدب العربي، وبسبب مهارته في وصف مجتمعه وكذلك في

* - أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران. m_mousavi@profs.semnan.ac.ir
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٠٩/١٥هـ.ش= ٢٠١١/١٢/٦م   تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٧/٢٠هـ.ش= ٢٠١٢/١٠/١١م

نقل الموضوعات الروحية الجميلة له ونحن نجد الثناء والتنويه بها في كثير من الكتب التي كتبت عن الشعر والشعراء، أشادوا به كثيرا.

فهذه القضية صارت داعية لكاتب المقالة كي ينظر فيها من زاوية أخرى رغم الإشادات والتصديقات الكثيرة وعبر دراستها ومقارنتها مع القصائد الأخرى أدرك بأنّها لاتكون من حيث الحسن والجمال بشكل نجعلها بيت قصيدٍ لقصائد الأدب العربي، لكن نستطيع القول بأنّ هذا الرّأي الشائع، يمكن أن يكون موضع التّأمل والتريّث. ومهما يكن من أمر نريد أن نناقش في هذه المقالة ونبحث حول تسمية هذا الأثر المتاح لدينا والموروث من الجاهلية الذي اكتسب شهرة عالمية في مجال الأدب ونحدد مكانتها بالمقارنة للقصائد الأخرى.

أما عن منهجنا في هذا البحث، الذي كان المنهج الوصفي والتحليلي نستفيد من أهم الأوصاف التي في القصائد الجاهلية ونقارنها بالنسبة إلى سائر القصائد الجاهلية لنفهم أرجحيتها إن تتمتع بها.

سابقة البحث:

توجد في شرح لامية العرب وتعريفها كتب أدبية تاريخية كثيرة وكتب مستقلة مثل كتاب **لامية العرب للشنفرى شاعر الأزد** لمؤلف مجهول دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع و**شرح لامية العرب لأبي البقاء العكبري** بتحقيق محمد خير الحلواني كلية الآداب جامعة الرياض و**شرح لامية العرب للتبريزي** بتحقيق محمود محمد العامودي كلية الأداب الجامعة الإسلامية غزة و**شرح الدكتور إميل بديع يعقوب**، دار الكتاب العربي بيروت،١٩٩٦م وكثير من القدماء شرحوه أثناء كتبهم، منهم: المبرد (٢٨٦ه) في **الكامل في اللغة والأدب** وابن دريد (٣٢١ ه) في **جمهرة اللغة** وثعلب (٢٩١ه) في **مجالس ثعلب** وابن زاكورالمغربي(١١٢١ه)، إلا أنّهم لم يهتمّوا بدراستها دراسة نقدية، خاصة الاتجاهات النقدية الجديدة، إضافة إلى أنهم لم يقوموا بمقارنتها بقصائد جاهلية أخرى وقد جمع عبد الحميد هنداوي معظم هذه الشروح القديمة في كتاب مستقل باسم «**شروح لامية العرب للعلماء الأجلاء المبرد والزمخشرى وإبن عطاء الله المصرى وابن زاكور المغربى**» والذي طبع في دار الآفاق العربية فمن الممكن أن تكون المقالة هذه الوحيدة التي يقوم كاتبها فيها بالتحليل مع رؤية نقدية جديدة ومقارنتها بقصائد جاهلية مشهورة.

اللامية ولاميات الشعراء الآخرين

اللاميات مجموعة متميزة من القصائد، ينتظمها قاسم مشترك هو كون رويّها لاماً، وقد أفرغ شعراء اللاميات معانيهم وأفكارهم وعواطفهم ومشاعرهم، وتغنيهم بالمآثر فيها، ثم يستغل الشاعر طول القصيدة ليودع فيها مخزونة من أفكار الحكمة التي يستقيها من معين تجاربه، أو من عصارة أفكاره، وهي تجارب قوام سداها ولحمتها من الحياة، حياة الفرد والجماعة، ولذا تقبلها الفرد وتقبلتها الجماعة، وتداولتها الألسن، وخلدت على مرّ الأزمان والدهور.

يضاف إلى قيمها الكثيرة أنّ الذين نظموها كانوا ينتمون إلى عصور مختلفة جاهلية وإسلامية وعصور متأخرة كما ينتمون إلى مساحات جغرافية متنوعة كالجزيرة العربية، وشبه القارة الهندية، وبلاد المهجر الأمريكية. فإذا التمست ديانات قائليها وجدت منها، فضلاً عن الإسلام، الوثنيةَ واليهودية والمسيحية[١]. زاد عدد شروح لامية العرب على عشرين شرحا دون نقد بدأها الشراح في القرن الثالث الهجري وأشهرها شرح الزمخشري (ت ٥٣٨) المسمّى **أعجب العجب في شرح لامية العرب**، ومنها **شرح لأبي البقاء العكبري** وأكثره نحوي النزعة **وشرح لعطاء الله بن أحمد المصري المسمّى بنهاية الأرب في شرح لامية العرب.**

فمن لاميات الأمم يمكن الإشارة إلى:

- **لامية العجم للطغرائي** التي أنشدها الشاعر معارضة للامية العرب في وصف حاله وشكاية زمانه وذمّ الحساد وكيدهم والنصائح في الأخلاق والكرم.
- **لامية اليهود للسّمؤال**، الشاعر الجاهلي اليهودي الحكيم الذي عاش في النصف الأول من القرن السادس الميلادي.
- **لامية الهند لعبد المقتدر الكِندي الدّهلوي** في مدح أمير المؤمنين عليّ (ع) ويقال لها القصيدة العلوية.
- **لامية المماليك لابن خلدون**، وهي من نوادر اللاميات للمؤرخ الشّهير ابن خلدون صاحب كتاب العبر في ٦٧ بيتاً في أخلاق السلطان وصفاته الجميلة وأموره الخاصة والقضايا الاجتماعية والسياسية.

---

[١] - محمود الربداوي «قراءة في لاميات الأمم»، **مجلة التراث العربي**، العدد٨٣-٨٤ ص ٨٨.

- **اللامية الأموية لأبي الفضل الوليد**، وهي من أطول اللاميات للشاعر المهجري لأبي الفضل الوليد في ١٠٧ أبيات ولد في ١٨٨٩م في لبنان، وافتتحها بمخاطبة دمشق، وهي حول الأمويين.

هذه اللاميات تدور حول قيم إنسانية عامة وفيها كثير من الأفكار والمعاني السامية.

الشنفرى ولاميته

الشنفرى هو ثابت بن أوس الأزديّ ولُقّب بهذا الاسم بسبب عظم شفته وقيل الشنفرى اسمه[١]. كانت حياته في الجاهلية ولا يعرف المؤرخون زمن ولادته بالضّبط، وهو من الشعراء العدّائين المعروفين في الأدب العربي بالصعاليك وهم جماعة من أغربة العرب في الجاهلية الذين طردهم قبائلهم لسوء سيرهم وهم من أبناء الحبشيّات و لم يعترف ببنوهم آباؤهم الحقيقيون. وكان الشنفرى مثل غيره من الصعاليك يغير على الأحياء فيخيف النّساء والأطفال وبعد هجومه على قبيلة ما، كان يلجأ إلى البوادي والأراضي القاحلة ويبقى فيها مدة طويلة وأياما متوالية كثيرة بين الوحوش والضواري التي يأنس بها. ولسبب ما نشب خلاف بينه وبين قبيلة الأزد فطردته ورأى إذ ذاك أن ينتقم من قبيلته الأزد فراح يغزوها المرّة تلو المرّة[٢]. و"أكثر شعره في الحماسة والفخر وفيه شيء من الغزل، وبعض شعره حائر النسبة بينه وبين ابن أخته تأبّط شرّاً"[٣] الذي هو أيضا من الصعاليك الجاهليين.

" كانت حياته في نهاية القرن الخامس وأوائل القرن السادس الميلادي وقد عاش صعلوكاً ومرهوب الجانب لا معتصم له سوى الجبال"[٤]. يروى عنه أنّه "حلف ليقتلنّ مئة رجلٍ من بني سلامان، فقتل تسعة وتسعين منهم ثمّ احتالوا عليه فأمسكه رجل منهم عدّاء هو أُسيد بن جابر ثمّ قتله. وبعد موته بسنين عديدة مّر به رجل منهم فرفس جمجمته فدخلت شظيّة منها برجله فمات فتمّت القتلى مئة"[٥]. هذا وغيره من الأقوال التي نجدها في مختلف الكتب التاريخية فنحن لا نستطيع أن نصدّقها بدون تمحيص وتدقيق في صحتها بل إنها جديرة بالتأمل والتريّث لأنّ هذه القضية لا يصدّقها العقل السّليم

[١] - المفضل الضبي، **المفضّليات**، ج١، ص ١٠٨.

[٢] - الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ج ١، ص ١٧١.

[٣] - عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ج١: ص ١٠٢.

[٤] - الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ج١: ١٧١.

[٥] - **المصدر نفسه**، ج١: ١٧١.

بسهولة. ويمكن أن تكون هذه من القضايا المبالغ فيها ككثير من القضايا التأريخية الأخرى ولكن أخبار مقتله نقلت على ثلاثه روايات[١].

كان الشنفرى ابن البادية والصحراء، ينتقل من مكان إلى مكان آخر ويعيش دائماً منفرداً أو مع زملائه اللّصوص لأنّ قبيلته طردته بسبب أعماله القبيحة المرفوضة عندهم فتركهم الشاعر وذهب إلى الجبال والصحاري والأراضي القاحلة البيداء مع الوحوش. وعندما قتل أخوه يلتفت إلى أمّه وينهاها عن بكاء أخيه لأنّه هو أدرى بمصارع الرّجال ويعرف كيف يثأر من قاتل أخيه، وكان أول ما قاله من الشعر عند قتل أخيه، إذ قال:

لَيسَ لوالدةٍ هَوءُها ولا قَولُها لابنها دَع دَع
تُطيف وتُحدث أحوالَه وغيرُك أملك بالمَصرَع

فهو ينشد هذه الأبيات لأمّه وينهاها عن بكاء أخيه، لأنّها تذكر أحواله الماضية، فيقول ليس من الجدير أن تهتم والدتي بثأر أخي ويشير إلى قولها: اترك اترك (الثأر) يا ولدي لأنني قادر على هذا العمل لكن يقول الشاعر لأمه اعلمي أنّ غيرك (الشاعر) أقدر على الثأر من العدو فدعاها إلى الهدوء. ويريد منها عدم الجزع لأّن له نفسا أبيا لا تريد أن تكون خاملة لا يهمّها أهله وأمّه وأخاه.

نظرة إلى أهمية القصيدة

تعتبر **لامية العرب** من أهم القصائد التي وجدناها في الجاهلية من حيث عرض الحالة الذاتية التي انغمر في جوها ولكن هناك سؤال يطرح نفسه، ما هو السبب الرئيس لالتفاتنا إلى هذا للقصيدة؟ وبعبارة أخرى كيف نفهم بأنّها صارت ذا أهمية وافرة أكثر من اللازم حتى الآن؟ نقول إذا نظرنا إلى الملاحظات التالية يمكن أن نصل إلى الجواب:

١. **كثرة الشروح:**

في دراستنا حول لامية العرب نجد مجموعات متتالية كثيرة في شرحها تركز على الوصف واللفظ والبلاغة من خلال نقل الجزئيات. نعم ثمّة ظاهرة التكرار والتدّرج صورة بعد صورة. فالوصف إذن

---

[١] - انظر: أبو فرج الإصبهاني، **الأغاني**، ج٢١، صص ١٨٧و١٨٨.

وصف تكراري تفصيليّ. هذا يؤكد على مكانتها المرموقة بين قصائد أخرى لأنّها لو كانت قصيدة عادية لما رأينا هذه الشروح المتعددة التي تبلغ أكثر من عشرين شرحاً، وبما أنّ الشروح مشهورة ليس من اللازم ذكرها[١]. فكان الأدباء والمؤرخون يهتمّون بها منذ عصور وقد انشغلوا بتحليلها اللغوي وعملوا على تعليمها. وعلينا أن نهتمّ بها أكثر فأكثر ونجعلها في موقع خاص لما رأينا هذه الشروح الكثيرة ونظنّ أنّها مركز فكري هامّ من مراكز الأدب وكثيراً ما تفوّقت على قصائد أخرى.

٢. **جعل حديث عنها:**

في عالم الأدب عرفنا حتى الآن ورأينا حديثا نقل منحولا عن عمر بن الخطاب أونبينا محمد(ص) حول ضرورة الاهتمام بهذه القصيدة وتعليمها وهو: **علّموا أولادَكم لامية العرب فإنها تعلمّهم مكام الأخلاق**[٢]، بنعت فريد ويحث على تعليمها. في هذه القضية العجيبية غرض من الأغراض السّالبة بسبب ورود الحديث المجعول في شأن له أسراف كثير. هذه القضية ففيه تعصّب دون تفكر وتبليغ وكلّ شيء نجد أثناء هذا القول فهو لون من الاهتمام الذي يعكس أهمية وافرة أكثر من اللازم.

٣. **إشادة الأدباء بها:**

من الميزات الأخرى التي تلفت النظر في هذه القصيدة هو كثرة الإشادات والتّمجيدات بها من جانب الأدباء والمورّخين وترسيمهم جوانب شتى في بعض الأساليب والمعاني ومن الواضح لكل من له يد في النصوص الجاهلية أنّ هذه الأقوال كثيرة ليس من اللازم ولا من الممكن أن تقول هذه داعية على الاهتمام بها أيضا.«لامية العرب» من أهمّ قطع الشعر العربي وإن لم تكن من المعلقات وقيل: هو (الشنفرى) في هذا الشعر يبحث عن مدينة فاضلة تعتمد على أصول إنسانية[٣] وقيل عنها أيضا: إنّها درّ من درر القصائد العربية وأصدق قطعة شعرية من أغاني الصحراء[٤].

---

[١] - انظر:يوسف خليف، **الشّعراء الصّعاليك**، ص ٣٣٤.

[٢] - ر.ك: ابن عمر البغدادي، **خزانة الأدب**، ج٢ ص ١٦.

[٣] - حسون الراوي، **الشعر العربي قبل الاسلام**، ص ٧١.

[٤] - انظر: شرح إميل بديع يعقوب، مقدمة **ديوان الشنفرى** ،ص ١٧.

إنّ الإكثار من الاشادات التي نقلت نماذج منها قد يدلّ بشكل غير مباشر على تفوقها وأرجحيتها على القصائد الأخرى.

دراسة تاريخية عن نحل هذه القصيدة

إنّ في هذا المجال أقوال مختلفة عن صحّة الشّعر الجاهلي وعدمه. ولا نزاع في أنّ هناك دواع عديدة للتزويرات المقصودة. وتكرار نفس الأخبار يدلّ على أنّ الأمر يتعلق بعدد ضخم من التزويرات[١]. وقيل إنّ هذه القصيدة أيضا لم يشر إلى وجودها إلا في بداية القرن الرابع الهجري ويظهر أنّ صانعها خلف الأحمر وقد لقيت هذه القصيدة رواجا منقطع النظير بين الأدباء الشّرقيين وانتشرت بتأثير رواجها في الشّرق وتأثير الرّومانسية انتشارا بعيدا في عالم العرب بواسطة الترجمات والدّراسات[٢]. وقيل بأّن هذه القصيدة من فعل الشعوبية الذين كانوا يريدون تشويه صورة العرب في القصيدة هذه فكان أول من اهم خلف الأحمر بوضع هذه القصيدة، صاحب كتاب **الأمالي** أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي، فقد نقل عن أبي بكر محمد بن دريد أنه حّدثه: «أنّ القصيدة المنسوبة للشنفري التي أولها (أقيموا بني أمي صدور مطيكم/ فإنّي إلى قوم سواكم لأميل) هي له، أي لخلف الأحمر، وأنها من المقَدَّمات في الحسن والفصاحة والطول» [٣]. وإذا صدقنا كلام القالي فإنّ عهدة الاهام تقع على عاتق ابن دريد. ولكن ابن دريد لم يوضح الأساس الذي بنى عليه اهامه، بل أطلقه عارياً، واكتفى بامتداح القصيدة والإشارة إلى براعة خلف الشعرية، وقيل أيضا: «ما ازدحم العلم والشّعر في صدر أحد ازدحامهما في صدر خلف الأحمر و ابن دريد»[٤].

آراء النقاد والأدباء في نحل القصيدة وعدم إصالتها

---

[١] - انظر: البدوي، **دراسات المشرقين**، ص ٣٥.

[٢] - بلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ص ٣١٦.

[٣] - انظر: كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، نقل إلى العربيه: عبدالكريم النجّار، ص ١٠٦ و ١٠٥.

[٤] - مصطفى صادق الرّافعي، **تاريخ آداب العرب**، دارالكتب العلمية، ج١، ص ٣١٨.

للشنفرى أشعار متفرقة كثيرة توجد في كتب مختلفة تاريخية وأدبية كالأغاني والمفّضليات وكلّهـــا في وصف الطبيعة وكيفية المعيشة في الصّحراء. ولكن من أهم ما لدينا حتى الآن هي قصـــيدة لاميـــة العرب التي كانت موضع عناية الأدباء والأساتذة.

يقول بروكلمان: إننا لانعرف أول من سمّاها وما هو وجه تسميتها، نعم قيل بأنها لم يعرفها كثير من قدامى الأدباء[١]. ومن المحتمل كلّ الاحتمال أنّ بناءها تماما في زمن كان العرب والعجم يكافحون بعضهم بعضا فاصطنعها الرواة ردّة فعل لما سمي بالشعوبية[٢]. وبما أنّ حركة الشعوبية كانت نتيجة حكم الأمويين الذين يفتخرون بالفضائل الخليقة للعرب وفضلهم على العجم فمن الطبيعي أن تنعكس تلك التطورات الأدبية على الأدب، والشعر خاصة، في العالم العربي. فقد قيل بأّن هذه القصيدة من فعل الشعوبية الذين كانوا يريدون تشويه صورة العرب في هذه القصيدة فكما ذكرنا أن أول من اتهم خلف الأحمر بوضع هذه القصيدة، صاحب كتاب **الأمالي** أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي.[٣] وإذا صدقنا كلام القالي فإنّ عهدة الاتهام تقع علي عاتق ابن دريد. ولكن ابن دريد لم يوضح الأساس الذي بني عليه اتهامه، بل أطلقه عارياً، واكتفى بامتداح القصيدة والإشارة إلى براعة خلف الشعرية، فهو، كما قال عنه، كان أقدر الناس على قافية.

وهناك موقف يعدّها منحولة ويتغافل عن ذكرها في مؤلفاته ولا يأخذ منها أو يشير إليها كما فعل صاحب «الأغاني» وصاحب «لسان العرب». وموقف لم يكترث للتّهمة فعمد إلى العناية بها وشرحها. ويذكر الدكتور يوسف خليف في كتابه «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» أنّه وجد لها أكثر من عشرين شرحاً في فهرس دار الكتب المصرية، وأبرز هذه الشروح وأقدمها شرح أبي القاسم الزمخشري (ت. ٥٣٨ هـ).

---

[١] - كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبدالحليم النجار ، ج ١ ،ص ١٠٥.

[٢] - عبدالجليل، **تاريخ ادبيات عرب**، ترجمه آذرتاش آذرنوش ، ص٤٤.

[٣] - انظر: كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبدالحليم النجار، ص ١٠٦ و ١٠٥

وقد كشف ناصر الدين الأسد في كتابه «**مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية**» أسباب ودوافع النحل، وأن «لامية العرب» ليست من الشعر الجاهلي وإن نظمت بلغته وتقاليده الفنية، وأنها منحولة على الشنفرى وإن وردت في ديوانه.

محمد مهدي البصير في كتابه «**عصر القرآن**» اعتبر القصيدة منحولة على الشنفرى، ويذهب إلى أنها تسيء إلى العرب، فهي شعوبية لأنها تصف العرب باللصوصية وقتل النساء والأطفال وأكل التراب.

ويوسف خليف، محقق ديوان الشنفرى يرى أن ابن دريد الذي اتّهم خلفاً بوضع القصيدة ونحلها على الشنفرى كان قريب العهد به، فهو من رجال القرن الثالث الهجري، وكان على صلة بتلاميذ المدرسة البصرية وأعمالها.

لكنّ علي ناصر غالب، محقق ديوان الشنفرى، أكد نسبتها إليه وأثبتها في ديوانه كما جاءت في رواية أبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي (ت ١٩٥ هـ) دون أدلة.

وقال عبد المعين الملوحي في كتاب «**اللاميتان**»: إنّ لبعض هذه الحجج نصيباً من المسوغات، ثم ناقش البصير، وفند حجج خليف، و لم يشر لما نقله أبو علي القالي عن ابن دريد، وأقوى حججه هي عناية شرّاح القصيدة بها، ومنهم أبو القاسم الزمخشري.

كما أنّ إميل بديع يعقوب محقق ديوان الشنفرى وشارحه فقد رجّح نسبة اللامية للشنفرى ترجيحاً قوياً، وذلك في معرض ردّه على يوسف خليف في عدم استشهاد اللسان بأبيات اللامية وإهمال ذكرها، حيث أورد ثلاثة أبيات وشطرا من اللامية، منها بيتان مع نسبتهما، والأبيات هي:

ولا جُبَّـأٍ أكْهَـى مُـرِبٍّ بعِرْسِـهِ يُطَالِعُهـا في شَأْنِـهِ كَيْفَ يَفْعَـلُ

ورد في اللسان في مادة (كها).

أوِ الخَشْـرَمُ المَبْعُـوثُ حَثْحَثَ دَبْـرَهُ مَحَابِيـضُ أرْدَاهُـنَّ سَـامٍ مُعَسِّـلُ

ورد في اللسان في مادة (حبض).

وأصْبَـحَ عَنّـي بالغُمَيْصَـاءِ جَالسـاً فَرِيقَـانِ: مَسْـؤُولٌ وَآخَرُ يَسْـأَلُ

ورد في اللسان في مادة (غمص).

فَإِنْ يَــكُ مِنْ جِــنٍّ لأبْــرَحُ طارِقــاً وإنْ يَكُ إنْسَــاً ما كَها الإنسُ تَفْعَلُ

ورد عجزه في اللسان في مادة (كها)[١].

ويذكر الدكتور إميل بديع يعقوب عددا من الكتب القديمة التي نسبت اللامية للشنفرى، منها الأشباه والنظائر، وخزانة الأدب، وذيل الأمالي، وشرح شواهد المغني، والغيث المسجم في شرح لامية العجم، والمقاصد النحوية[٢].

فالقصيدة إن كانت صحيحة أصيلة فإنّها حقيقة ضائعة بين خصومات الكوفيين والبصريين وتلاميذهم، وابن دريد أميل لآراء البصريين، وكان يوسف خليف على حق حين حمله طولها على الشك فيها، كأنها قصيدة تجريدية، لا ترتبط بمناسبة ولا تشير إلى مكان محدد، أو زمان معين، أو حدث بذاته. وهذا لا ينطبق على الشنفرى نفسه، فتائيته المفضلية مثلاً قيلت في غزو بني سلامان، وبائيته في غارة على عوص، حي من بجيلة، فيها ما حدث له ولصحبه في الغارة، وليس له شعر قيل في غير مناسبة.

مضامين القصيدة

عندما نطالع القصيدة، نجد فيها نوعين من الموضوعات: نوع إيجابي وآخر سلبي. فالموضــوعات السلبية هي الموضوعات التي ترتبط بالجاهلية من العصبيات القبلية والغارة وعدم الاهتمــام بالنظافــة وغيرها.

أما الموضوعات الإيجابية فهي تشمل: النفس البدوية العزيزة أمام خشونة الصحراء وقسوتها وإبــاء الضّيم والصّبر وإيثار الوحوش على قومه الذين طردوه، فيقول عنهم مثلاً:

ولي دُونكــم أهلــونَ ســيدٌ عملّــسُ وأرقــط زهلــول وعرفــاء جيــألُ[٣]

فقد فضّل وحوش الصحاري والبوادي على قومه. يقول:

لعَمرك ما في الأرضِ ضــيق علــى امــرئ سَــرى راغبــاً أو راهبــاً وهــو يعقــلُ

---

[١] - الشنفرى، **الديوان** ، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، ص١٧.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص١٦.

[٣] - **ديوان الشنفرى**، ص١٢٨.

وإنّـــي كفـــاني فقـــدُمن لـــيس جازيـــاً بحُســـــني ولا في قربــــه متعلَّــــلُ
ثلاثــــة أصــــحاب: فــــؤاد مشـــيع وأبـــيضُ إصـــليتٌ وصـــفراء عيطـــلُ[1]

فهو يعتقد بأنّ الأرض واسعة علي الذي يريد أن يتفكر ويذهب في طرق النجاح والفلاح ويقول أيضاً كفاني بدل قومي، فؤادي الشجاع وسيفي الثقيل الماضي وقوسي الطويلة العنق لأنّهــا أعــواني وجلسائي في كلّ الظروف.

وفي أبيات أخرى نجد أوصافه وأخلاقه الكريمة التي فيها من إباء الضّيم والذلّة وعدم خضــوعه للمذلّة فيقول:

أديم مطـــالَ الجـــوع حتّـــى أميتُــــه وأضـــربُ عنـــه الـــذكرَ صَـــفحاً فأذهـــل
وأستفّ تربَ الأرض كـــي لايـــرى لـــه علــــى مــــن الطّــــولإمرؤٌ متطــــولُ[2]

إنّه أراد أن يعيش لنفسه عيشة مكرمة ولهذا نحن أمام شاعر صبور علي الجوع ورجل أبيّ لا يريد الطول من أحد وكان التّخلق بهذه السّجية صعباً حتي أنهّ كان يبلع التراب لرفع الجوع ومجاراة الأيــام وإنه قوي على الصّبر يقول:

فإمـــا تـــريني كابنـــة الرمـــل ضـــاحيا علــــى رقـــة أحفـــي ولا أنتعـــل
فـــإني لمـــولى الصـــبر اجتـــاب بـــزه على مثل قلب السّـمع والحـزم أنتعـل[3]

في الأبيات المذكوره يرى بأن الفقر لا يستطيع أن يسيطر عليه لأنّه لبس ثياب الصــبر الــذي يفضّله على الترف الذي هو بجانب الذّلّ، فإنّه صبور في هذه الأوقات كالحية البارزة للشمس على رقة الحال.

أو في مكان آخر أشاد كثيراً بأخلاقه الحسنة، حيث لا يفرح كثيراً عند إقبال النعمة ولا يحــزن عند إقبال المصيبة. فهوفي حالة واحدة في الظروف الفرحة والمحزنة دائماً

فـــلا جـــزعٌ مـــن خلّـــة متكشّـــف ولا مـــرح تحـــت الغـــني أتخيـــل[1]

[1] - **المصدر السابق**، ص١٢٨.
[2] - **المصدر نفسه**، ص ١٢٩.
[3] - **المصدر نفسه**، ص ١٤٥.

فإنه رجل ذو حالات هادئة لطيفة. يقول لا أرى في الفقر والبؤس عذابا وتقشّفا كما أنه لا يرى الغناء فخرا يهتمّ بأمره وعنده كراهية ومنافرة كثيراً في ترجيح أحدهما على الآخر.

ولكن في هذه القصيدة صفات سلبية أيضاً ووجودها بسبب أنّه عاش في الجاهلية ولا يمكن لــه أن ينفصل عن أخلاقهم السلبية التي كانت اعتبرت من الأمور النبيلة الشريفة لدي الانسان الجــاهلي كالغارات والقتل والنهب. يقول:

فأيمــت نســواناً، وأيتمــتُ ولــدة، وعدتُ كما أبــدأتُ واللّيــلُ أليــلُ[٢]

إنّه يفتخر بعمله في قتل الرّجال وإبقاء نسائهم أرامل لأنّه رجلٌ يغير على قبائل كثيرة في اللّيــل ويفتخر بسرعته، لأنّ مثل هذه الغارة والسّرقة المخيفة تدلّ علي شجاعة الشــخص وقوّتــه حســب العقيدة الجاهلية:

وضــافٍ إذا هبّــتْ لــه الــريحُ طــيرت لبائــدَ عــن أعطافــه مــا ترجّــلُ
بعيــد بمــسّ الــدّهنِ والفَلــي عهــدُه له عَبَسٌ عافٍ من الغَســلِ مُحــولُ[٣]

فأنّ للشّاعر، كما قال نفسه، شعر مجتمع فيه الوسخ لبعده باالنظافة والإفتلاء حتى تظنّه علاه مــن الإبل ما تعلق بأذنابه من الأبعار والأبوال الجافة في أذنابه.

وهكذا نرى أنّ لامية الشنفرى لا تستحق أن تُنسب للعرب الذين طهّرهم الإسلام ونظّفهم، فإن قيل إنّ القصود بهم عرب الجاهلية نقول إن الاعتناء بالنظافة الشخصية واستعمال الدهن والعطر يُعتــبر جزء من شخصية الإنسان، والواقع أنّ الشنفرى يفتخر بصبره على تلك الحال الصعبة، وعلى كلّ حال كلتا الحالين مرفوضتين.

أما ظلم الآخرين أو الاعتداء عليهم وقتل النفس المحترمة دون مسوّغ عقليّ فمرفوض عقــلاً ولا فرق في ذلك أن يكون قبل الإسلام أو بعده، وما حلف الفضول في مكة قبــل الإســلام إلا صــورة واضحة لذلك الرفض، وقد عمل الإسلام على تقنين تلك الأمور وإضفاء طابع رسمي عليها.

[١] - **المصدر السابق**، ص ١٤٧.
[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٥١.

وهذه الأوصاف أيضا لا يطلقها أحد من فخر لأنها تعدّ من الأخلاق السّيئة التي ليس فيها شيء من السّيادة أوالمروءة بل تُعدّ المروءة من ميزات الصعاليك وصفاتهم فكانت قلة الزاد والحمية وعدم التعاشر مع الأغنياء ومعاونة الفقراء من صفات الصعلوك الحقيقي كما يقول عروة بن الورد الشاعر الصعلوك المشهور:

لحى ا... صُعلوكاً، إذا جنَّ ليلُه مصافي المُشاش آلفاً كلَّ مَجزِر
يعُدّ الغِنى من دهره كلَّ ليلة أصابَ قِراها من صَديق ميسّر
ينام عشاءً ثمّ يصبح ناعساً يحتُّ الحَصى عن جنبه المتعَفِّر
يعين نساءَ الحيّ ما يستعنَّه فيُمس طليحاً كالبعير المُحَسَّرِ[١]

وكما نشاهد في الأبيات المذكورة – كما هو الظاهر – قد لعن الشاعر صعلوكاً يختار العظم اللين ويأنس مواضع أكل اللحم من الإبل وإذا ملأ بطنه من طعام صديق لهُ هو ميسّر عدّ ذلك غنى و لم يهتمّ بشيء آخر من حاجة الآخرين من الفقراء والمحتاجين وينام أيضا لدناءة نفسه فلا يغزو ليلاً ثم يأتي الصباح عليه وهوناعس أو جائع يحتّ ما لصق به من الحصى ويتابع وصف الصعلوك بأنّه يعين نساء الحيّ في ما احتجن إليه، لايمتنع من قضاء ما يكلّف به ولا يأنف ولا يزال كذالك طول يومه حتى يمسي كالبعير التّعب. فنحن نشاهد القيم الأخلاقية في الأبيات المذكورة في وصف الصعلوك وليس فيها غارة على الضّعفاء أو النّساء الضعيفات اللّاتي يقتل الصّعاليك أزواجهنّ يؤتمون أطفالهنّ، بل الدفاع عنهن هو المروءة ويعدّ من الصّفات الحسنة للصّعاليك.

مقارنة مضامين اللامية بمضامين قصائد أخرى

عندما نطالع الأدب الجاهلي وأشعار هذا العصر نجد كثيراً من الشعراء المجيدين كامرئ القيس وطرفة بن العبد والنابغة الذّبياني وغيرهم من أصحاب المعلّقات السّبع والمعلقات العشر الذين أشاد بهم الأدباء والنقاد. وإنّي استشهدت بأبيات من أشعار الشّعراء الجاهليين لإثبات أنّ أشعارهم المذكورة أشعار رائعة. ونحن هنا نريد مقارنة أشعارهم بقصيدة الشنفرى من حيث المحتوى، وخاصة السجايا الخلقية الحسنه كإكرام الضيف والوفاء والكرم والصبر وغيرها، فهناك علاقة قوية بينها.

---

[١] - بطرس أفرام البستاني، **أدباء العرب**، ج١،ص ٢٢.

وفي أشعار أبي خراش الهذلي نجد تشابهاً كثيراً بين أشعاره وبين أشعار الشنفرى في وصف نفسه الأبية وصمودها أمام الجوع والمشاكل في حياته:

وإنّي لأُثوي الجوعَ حتى يملّني فيذهب لم يدنسْ ثيابي ولاجرمي
وإغتبق الماءالقراح فانتهى إذا الزّادُ أمسى للمُزَلَّجِ ذا طعم[١]

فهو يفتخر بصبره على الجوع حتى يملّ الجوع فينصرف عنه ويسكن ألمه، وهو يستعيض عن الطعام بالماء الخالص غير الممزوج بغيره من السوائل المغذية. وادعى لنفسه كثيرا من الأوصاف الحميدة التي لم يكن فيها أقلّ درجة من الشنفرى.

ونجد الحكم الجميلة عند زهير بن أبي سلمى الشاعر الجاهلي الآخر، وقد كان شعره قمة في الفصاحة والبلاغة والحسن والجمال والحكمة:

ومهما تَكن عند امرئ من خليقةٍ وإنْ خالها تخفى على الناس تعلم
لسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادهٌ فلم يبقَ إلّا صورةُ اللّحمِ و الدّمِ[٢]

يقول إن كان للإنسان صفات خلقية مستترة سيعلمها الناس، لا محالة، ولن تخفى عليهم. وفي البيت الثاني، يتحدث عن أهمية لسان المرء في الكشف عن شخصيته، مؤكدا أنّ اللسان والفؤاد عضوان رئيسيان لكل إنسان، أي في تكوين شخصيته، فهما أصلان وما اللحم والدّم الّا صورة ظاهرية للإنسان. فنحن نشاهد بأن الشاعر جرّب خبرته وخلق أفضل صورة من التجارب الخلقية كأنّه رسّام ماهر يرسم لنا لوحات جميلة من أفكاره في هذه الأبيات.

وفي أبيات أخرى في هذا المجال نرى معرفة عقلية وخلقية ليس أقلّ درجة من لامية العرب. يقول زهير:

مَتى تبعثوها تَبعثوها ذميمةً وتَضرَ إذا ضرّيتموها فَتضرمِ
فَتعرككم عَرك الرّحى بثفالِها وتلقح كشأفا ثُمّ تُنتَج فَتُتئم[٣]

---

[١] - صنعي السكري، **شرح ديوان الهذليين**، ج٢، ص١٢٧

[٢] - زهير بن أبي سلمى، **الديوان**، ص٨٨.

[٣] - **نفس المصدر**، ص٨٢. **الضرى**: شدة الحرب واستعار نارها، **ثفال الرحى**: خرقة أو جلدة تبسط تحتها ليقع عليها

فالشاعر قد استنكر الحرب ووصف شدتها التي نجدها بكثرة. فيحثّهم بكلمات حكمية على التمسّك بالصلح ويعلّمهم سوء عاقبة نار الحرب وبالغ في تحليلها العقلي باستتباع الشّر شيئين:أحدهما جعله إياهما لاقحة كشافا والآخر إتآمها.

في القصيدة آراء في الحكمة المفهومة من خلالها ودعوة الناس لترك الحروب. ولاشك أنّ هذه الآراء صادرة عمن يريد اصلاح الخلق الذي يرفرف علي معنويات الشعر وأحاسيسه. لهذا كان له في أبياته فضل كبير في توطيد المكارم الخلقية والفضائل الانسانية في ذاك العصر مع كثرة استعمال معان مبتكرة كما كان يكثر من الحكم والامثال لتصوير فلسفة تجريبية. وقد كانت آراؤه الحكيمة من الجمال بحيث سمّي أسلوبه في الحكم بالأسلوب التعليمي في حسن اختيار الألفاظ والعبارات وفي الوضوح الفكري[١].

فمع أنّ هؤلاء الشّعراء ممثّلون لحياة الجاهليين من الثقافة والحياة والأخلاق وغير ذلك وقصائدهم مشهورة بالمعلقات بسبب حسنها وكمالها لكن لم تلحق الأشعار المذكورة بالعرب و لم تُنسب لهم؟ إنّنا لانجد موضوعا خاصاً يدفعنا إلى الإقرار بتفضّل اللامية علي غيرها أو كانت هناك موضوعات خاصّة تميزها عن سائر الأشعار الكثيرة الواردة من الجاهليين. نحن نعتقد بأنّ المباحث الأخلاقية موجودة في معلقة امرئ القيس أوفي معلقة زهير أوعند سائر أصحاب المعلقات والشّعراء المشهورين علي الأقل، فلماذا نسمّي قصيدة الشنفرى بلامية العرب فقط؟

من الأقوال التي قيلت في هذا المجال التعصب العنصري، وهو من العوامل التي تلعب دوراً هاماً في هذه التّسمية، حيث جعلوا هذه القصيدة في معارضة لامية العجم، لأنّ الطغرائي أنشد قصيدته المسماة بلامية العجم فاختير عنوان لامية العرب لهذه القصيدة كذلك[٢].

وفي جانب آخر فانّنا نجد الصفات الإيجابية في كثير من أبيات أخرى من المعلقات كامرئ القيس والنابغة الذبياني وعنترة بن شدّاد وغيرهم الذين استشهد العلماء بها بسبب حسـنها حـتى أصـبحت

الطحين. **اللقح واللقاح**: حمل الولد. **الكشاف**: أن تلقح النعجة في السنة مرتين. **الإتآم**: أن تلد الأنثى توأمين.

[١] - انظر:حناالفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ص ٢١٩.

[٢] - انظر:حفني: ٩١.

بعضها مثلاً بين الناس. فكيف تصلح تلك القصيدة لتكون نموذجا للأخلاق الكريمة للعرب، وفيها صور سالبة كثيرة من قتل ونهب وسرقة وصور مقزّزة؟ من الممكن أن تسميتها كانت نتيجة العصر الأموي الذي جرت فيه الإثارة العنصرية والقومية العربية وتغليب العنصر العربي والمفاهيم الجاهلية، سلبية كانت أو إيجابية ولا ريب أن لهذا دورا هاما في زرع بذور التفرقة العنصريه بين العرب والعجم لتظهر إلى الوجود في القرن الرابع الهجري ممثلة بشجرة الشعوبية التي سقتها وغذتها ظروف مؤاتية تسلّط فيها العنصر الفارسي على العنصر العربي سياسيا وأرض خصبة، فتصوّر الشعوبيون المعادون للعرب وللفرس على السواء أنّ الفرصة مؤاتية فألصقوا هذا الاسم بالعرب وذلك لإعجاب كثير من الأدباء بهذه القصيدة من الناحية الأدبية، فقاموا بشرحها، حتى إنّ الطغرائي نظم لاميته المعروفة بلامية العجم معارضة لها. إضافة إلى ذلك محتواها الفخري يلفت انتباه القارئ إلى هذا العصر ممّا يسبّب تعاون النّص والمحتوى في إيصال المعنى، أي إثبات أنّ هذا المشروع الأدبي مع هذه المعاني زادت أهميته واهتمّ به الكثيرون. وتسميتها كانت في هذه الآونة، على أنّ كثيرا من الشّعراء لم يستطيعوا أن يخلصوا من الانتماء القبلي القديم وظلوا يفخرون بأنسابهم وأيام قبائلهم في الجاهلية[١] وشاع فضل العرب على العجم وطبعا هذه القضايا أثرت في النظم والنثر.

إضافة إلى ذلك فإنّنا لا نرى القصيدة المسماة بلامية العرب إلاّ في القرن الرابع، كما أشرنا، فمن الممكن أن تكون التعصّبات العنصرية قد اشتدّت في هذه الآونة، تلك التعصبات التي أشعل نارها الأمويون، ويمكن الإشارة أيضاً إلى أن تسمية لامية العجم كانت في زمن حكم السلاجقة في القرن الخامس الهجري، حيث نبغ الطغرائي في الأدب العربي، وفي الشعر خاصة، وأشهر شعره قصيدته التي "سماها لامية العجم معارضةً للامية العرب للشنفرى"[٢]. وفيما يعتقد عمر فروخ أن الذي أطلق اسم لامية العجم على قصيدة الطغرائي الآنفة الذكر هو الطغرائي نفسه، يعتقد صلاح الصفدي أنّ الناس هم الذين سمّوها بذلك الاسم، حيث قال: "وحسبك أن الناس قالوا في هده القصيدة إنها لامية العجم

[١] - عبدالقادر القط، **في الشّعر الاسلامي والأموي**، ص ٢٧٧.

[٢] - عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ج٣،ص٢٣٣.

في نظير تلك [لامية العرب]"[1] والملاحظ على النصين السابقين أنّ كلا الكاتبين قد أكّدا على أنّ لامية العجم قد نظمها الطغرائي معارضةً للامية العرب للشّنفرى. بمعنى أنّه إن كان للعرب قصيدة لامية مشهورة بالأمثال والحكم فإنّه يجب أن تكون للعجم لامية مثلها تناظرها وإضافة الشيء إلى شيء مشهور أوعظيم يدلّ على شرف المضاف فإنّ فيها الصفات العالية الإنسانية والحكم القيمة الكثيرة.

يبدأ الطغرائي لاميته بقوله:

أصالة الرأي صانتني عن الخطل   وحلية الفضل زانتني لدى العطل

فإنه يعتقد بأن جودة فكره يحفظه من الأخطاء الكثيرة بسبب كثرة الفضل وعلومه والصفات الجميلة جملته وإن كان بعيدا من الإمارة وفيها يقول:

حبّ السّلامة يثني عزم صاحبه   عن المعالي ويغري المرء بالكسل

إنه يقول حب السلامة من المهالك والأمراض يصرف الإنسان عن اكتساب الشرف والمراتب العالية.

إضافة إلى ذلك، حتى لو فرضنا أنّ المقصود بالعرب هنا هم أهل البادية والصّحراء فلا تصحّ هذه التسمية لها أيضا لأنّ القرآن سمّاهم الأعراب وليس العرب والأعراب ليس لهم فضل وكلنا نعترف بصحة قول القرآن الكريم، حيث يقول: « الأعرابُ أشدّ كفراً ونفاقاً » (توبة/٩٧)" الأعراب" في الكتب التفسيرية المعتبرة هم أهل البادية وهذا رأي اكثر المفسّرين.[2]

النتيجة

حاولنا في هذه المقاله أن ندرس سبب تسمية القصيدة المسماة بلامية العرب، مع الاهتمام بجانب المضمون والموازنة بينها وبين غيرها من القصائد الشهيرة ووصلنا إلى أنّها كانت تمتاز بميزات أدبية أدت إلى شهرتها في الأدب العربي**.** ولكان تلك الجماليات الأدبية لم تكن كافية لتفسّر لنا سبب نسبتها للعرب، حيث إنّ لامية امرئ القيس، وهي معلقته، كانت أجمل منها وأكثر ابتكارا للمعاني. و لم يكن

[1] - صلاح الصفدي، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، شرح صلاح الدين الهوازي ج١ص٣٧**.**

[2] - انظر: **مجمع البيان في تفسير القرآن** ، فضل بن حسن الطبرسي، ج٣**:** ٦٢ ، و **الكشّاف** ، جادالله الزمخشري، ج٢**:** ٣٠٣

مضمون القصيدة هو سبب تسميتها لاحتوائه على صفات إيجابية إلى جانب أخرى سلبية. لذلك بحثنا في الجانب التاريخي وتوصلنا إلى أنّ تلك التسمية كانت نتيجة لتعصبات عنصرية كان الأمويـون قـد زرعوا بذورها في العصر الأموي فأينعت وأثمرت في العصر العباسي وفي القرن الرابـع منـه، حيـث صادفت ظروفا مناسبة فاشتعلت نار التّفرقة العنصرية بين العرب والعجم فظهرت لامية العـرب الـتي تنعتهم بأقبح النعوت. وإنّ فيها انتقادات كثيرة لقائِلِها وقد تناولت الصفات السلبية. فالعرب لا يعدّون كثيرا من الصفات المذكورة في القصيدة التي افتخر الشنفرى بها من صفاتهم.

ولو نظرنا، في المقابل، للامية العجم التي عارضتها لوجدناها خالية من الصفات السـلبية ومليئـة بالصفات الإيجابية التي يحق لكل شخص أن يفتخر بها. لكنّ ما غفلت عنه الشعوبية هنا هو أنّ الشاعر فيهما يتحدث عن نفسه وعن تجربته الشخصية ولا يتحدث عن قومه لا من قريب ولا بعيد ويـذكر فيها ما يلائم ظروفه التي مرّ بها، بل ويشكو قومه أو دهره وحتى المقربين إليه المحيطين به.

قائمة المصادر والمراجع

١. الأب، شيخو، **المجاني الحديثة**، ط٢، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، د.ت.

٢.ابن عمر البغدادي، عبدالقادر، **خزانة الأدب**، بيروت: دار صادر، د.ت.

٣.أبي سلمى، زهير، **الديوان**، شرح علي حسن فاغور، ط ١، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٩٨٨م.

٤.الأسد، ناصر الدين، **مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتة التاريخية**، ط٨، مؤسّسة سلطان بن علي العويس الثقافية. د.ت.

٥.الإصفهاني، أبوالفرج، **الأغاني**، شرح: سمير جابر، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٩٩٢ م.

٦. امرؤالقيس، **الديوان**، بيروت: دار صادر، د.ت.

٧. البدوي، عبدالرّحمن، **دراسات المشرقين حول صحّة الشّعر الجاهلي**، ط١،بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٧٩م.

٨. بروكلمان، كارل، **تاريخ الأدب العربي**، نقل إلى العربية: عبدالكريم النجّار، ط ٣، إيران: دارالكتاب الإسلامي، د.ت.

٩. البستاني، بطرس، **أدباء العرب**، بيروت: دارنظير عبود، ١٩٨٩م.

١٠. ج. م. عبدالجليل، **تاريخ ادبيات عرب**، ترجمه آذرتاش آذرنوش، ط٢، تهران: أميركبير،١٣٧٣ ه.ش.

١١. حتّى فيليپ، **تاريخ عرب**، ترجمه ابوالقاسم پاينده،ط٢، طهران: آگاه، ١٣٦٦ ه.ش.

١٢. حسون الرّاوي، مصعب، **الشعر العربي قبل الإسلام**، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩ م.

١٣. حسين، طه، من **تاريخ الأدب العربي**، ط ٥، بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٩١م.

١٤. خليف، يوسف، **الشّعراء الصّعاليك**، ط٣، القاهرة: دارالمعارف، د.ت.

١٥. ر. بلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة إبراهيم الكيلاني، بيروت: دارالفكر المعاصر، دمشق:دارالفكر، ١٤١٩ه.

١٦. الرّافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب**، بيروت: دارالكتب العلمية،٢٠٠٠ م.

١٧. السّكري، صنعة، **شرح ديوان الهذليين**، القاهرة: دارالكتب، ١٩٩٥ م.

١٨. الصفدي، صلاح، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، شرح صلاح الدين الهوازي،ط١، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٩م.
١٩. الضبّي، مفضّل بن محمد، **المفضّليات**، شرح: أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط٨، القاهرة: دارالمعارف، ٢٠٠٦م.
٢٠. ضيف،شوقي، **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة: دارالمعارف، د.ت.
٢١. طبرسي، فضل بن حسن، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، قم: مكتبة آيت الله نجفي، ١٤٠٣.
٢٢. عطاء الله، رشيد يوسف، **الآداب العربية**، ط ١، عزّالدين، ١٩٨٥ م.
٢٣. الفاخوري، حنّا، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ط ١، بيروت: دارالجيل، ١٩٨٦ م.
٢٤. فروخ، عمر، **تاريخ الأدب العربي**، بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٨٤م.
٢٥. القط، عبدالقادر، **في الشّعر الاسلامي والأموي**، بيروت: دارالنّهضة العربية، ١٩٨٧ م.
٢٦. المخشري، جادالله، **تفسير الكشاف**، د.م، د.ت.
٢٧. يعقوب، إميل بديع، **شرح ديوان شنفرى**، بيروت: دارالكتاب العربي، ١٩٩٦م.

أشكال الحنين إلى الماضي في شعر بدر شاكر السياب

د. سيد رضا ميرأحمدي*
د. علي نجفي أيوكي**
نجمة فتحعلي زاده***

الملخّص

إن تقنية الحنين إلى الماضي إحدى التقنيات المهمّة التي ظهرت كمصطلح نقدي في الأعوام الأخيرة عند نقّاد الأدب. هذه التقنية وإن كانت حديثة الظهور في النقد الأدبيّ العربي، لكنّ توظيفها في النّصوص الأدبية كان موجوداً، بدءً بالعصر الجاهلي ومروراً بالعصر الحديث. فالحنين إلى الماضي عند الأدباء، وخاصة الشّعراء منهم، له أسباب مختلفة، وهو منبعث من دواعٍ وعوامل كثيرة، كالعوامل الشخصية، والسّياسية، والاجتماعية، والعاطفية، وغيرها. والشاعر الذي ينـــزع نحو هذا الفنّ تؤذيه الغربة والاغتراب عادة ويتضجّر من ظروفه الراهنة، شخصية كانت أو اجتماعية، إذن بمقدورنا أن نقسِّم الحنين، بناء على العوامل المذكورة، إلى قسمين رئيسين: الحنين الفرديّ والحنين الاجتماعيّ- السياسيّ. وقد ظهرت هذه الظاهرة في عصرنا الحاضر عند الشعراء العرب في ظلّ الأحداث السياسية والاجتماعية والآلام النفسيّة الفردية في البلاد العربية.

ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين يتجلّى الشعور بالشوق والحنين في أشعارهم هو بدر شاكر السياب (١٩٢٦– ١٩٦٤م)، رائد الشعر الحرّ، حيث حنّ إلى الطفولة والشباب والأهل والوطن. وقد توصل البحث إلى أن السيّاب، لعوامل عديدة، التجأ إلى ماضيه المفعم بالأفراح والراحة، تسلية لهمومه التي ألّمت به من كلّ جانب، ومن أهمّ تلك العوامل عاطفته الجيّاشة العميقة التي كانت تجرُّه إلى الأيام الحالمة الجميلة التي لم تتكرّر أبداً. وهذه المقالة تعمد إلى دراسة هذه الظاهرة في شعر الشاعر وأسبابها وأنواعها.

كلمات مفتاحية: الحنين إلى الماضي، السيّاب، التحسّر.

---

*- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيه وآدابها بجامعة كاشان، إيران. rmirahmadi@kashanu.ac.ir
**- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران.
***- طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٢/٠٧هـ.ش= ٢٠١٢/٠٤/٢٦م تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢٥ هـ.ش = ٢٠١٢/١١/١٥م

المقدمة

يعاني الإنسان في عصرنا الراهن من الآلام والمكابد المختلفة حيثما كان، وقليلاً ما نجد بين المعاصرين من يشعر بالراحة والهدوء وفراغ البال. وإثر هذه الآلام، يتراءى لنا نوع من الشعور عند الأشخاص وهو العودة إلى ماضيهم وتذكر ذاك الماضي بصورة معظمة مفخّمة. ولعلّ الشخص يتخلص بهذه العودة والحينن والشوق إلى الماضي من المشاكل وتتسلّى همومُه بقدر الإمكان. ومن الملاحظ أنّ الشعراء العرب المعاصرين ولاسيما الرومانسيين بارعون في تصور تلك العودة والحنين في قالب الألفاظ والأخيلة والقصائد اللطيفة ذات المعنى الرومانسي. وهذه العودة إلى الماضي واستدعاء الذكريات السالفة تسمّى "الحنين إلى الماضي" في الأدب العربي و"النوستالجيا" في الأدب الغربي.

هذا وإنّ مفهوم الحنين إلى الماضي يدلّ في مصطلح علم النفس على الحزن الذي يتولّد من الميل الشديد إلى لقاء الوطن.[١] أو من التحسّر على الماضي والميل للرجوع إلى الديار والشعور بالغربة.[٢]

ومما يجدر ذكره هنا أننا لا نعثر على بحث مفصل مستقلّ لمفهوم الحنين إلى الماضي في الدِّراسات النّقدية القديمة، لكنّنا نلاحظ أنّ هذه الظاهرة برزت بوضوح في نقد الشّعر العربي المعاصر عند النّقاد، وتعرّضت النُّصوص للدِّراسة في توظيفها للتّحسّر والغربة واسترجاع الأيام السّالفة بشخصيّاتها وأحداثها، وهذا ما يجعل صاحب النّصّ يشعر بالحزن والاغتراب والحنين إلى الوطن.

ويتمثّل هذا الشوق والعودة تمثلاً جليّاً عند بعض الشّعراء العرب المعاصرين. والسّبب لهذه العودة هو أن الإنسان بطبعه يودّ لويسترجع الماضي ويحييه و«للماضي نكهة خاصة عند الأنسان لاسيّما ذلك الذي أثقلت أحزان الحاضر كاهله وأخذ الاغتراب بخناقه، فالماضي على وفق هذا التصور مرفأ يرتاده الشاعر فراراً من الألم والتماساً للراحة وإن كانت في الحلم والخيال»[٣]، ونحن نقصد في هذه الدراسة أن نفتح مجالاً في البحث للدلالة على مفهوم الحنين وكيفية استعماله في الأدب العربي المعاصر لاسيما عند الشاعر العراقيّ«بدرشاكر السياب».

---

[١]. اعتماديان، **فرهنگ جامع فرانسه-** فارسی، ص ٤٣٦.

[٢]. پورافكاری، **فرهنگ جامع روانشناسی**، ص ١٠- ١١.

[٣]. راضي جعفر، **الاغتراب في الشعر العراقيّ**، ص٥٢.

الحنين إلى الماضي بين التراث والمعاصرة

ليس الحنين إلى الماضي ظاهرة جديدة في الأدب العربي، فالنّصوص القديمة التي بين أيدينا تجعلنا نستنتج بأنّ هذا المفهوم كان معروفاً عند النقاد، دون أن ينظروا إليه كتقنية بيانية، أي المادّة كانت موفورة لدى العرب أمّا الاسم والتعاريف أُحدثت في عصرنا المعاصر تبعاً للتيّار الغربي الذي أخذ يعالج النصوص الأدبية من هذا المنظور. إذاً يُمكننا أن نعثر على مفهوم هذه الظاهرة النقدية عند الشّعراء العرب من الجاهلية حتى الحديث؛ والبيت التالي خير مثال عليها عند الملك الضلّيل:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنـــزل بسقط اللّوى بين الدَّخول فحومل[١]

والحنين إلى الماضي يعادل النوستالجيا[٢] في الأدب الغربي تقريباً. وللنوستالجيا جذور في اللغة اليونانية؛ إذ تشير إلى الألم الذي يعانيه المريض إثر حنينه للعودة إلى بيته وخوفه من عدم تمكنه من ذلك للأبد. مضافاً الى هذا فإنّه في مرجعيته الغربية يدل على التحسّر على الماضي أو البلد الذي أُبعد عنه لأسباب[٣]، وفي أبسط تعريفها تدلّ على الرجوع إلى الماضيّ وحب شديد له واستدعاء شخصياته وأحداثه وأمكنته مع البسط والتفصيل في الذكريات التي تتعلق به. ولوأنّ هناك بعض النقاد العرب يرون أنّ «الدلالة الغربية لمصطلح النوستالجيا تبدوأكثر محدودية؛ لأنها تدلّ على حالة التحسّر التي هي مرحلة من مراحل المأساة في بعديها المكاني والزماني»[٤]، وما يستنبط من هذه الفقرة أن المفهوم الغربي مع محدوديته يماشي المفهوم العربي للحنين في كثير من الأحيان.

وأما عن سبب ميل الشاعر العربيّ المعاصر إلى هذه الظاهرة، حيث يهرب من الحاضر ويلتجئ إلى الماضي، يجيبنا الباحثون في الأدب أن رواد الشعر الحرّ في القرون الأخيرة يبحثون عن مفقود غاب عن المجتمع الإنساني منذ مدة طويلة ولهذا يعودون إلى الماضي ليجدوا مفقودهم ويتكلّموا معه ويبثّوا الشكوى إليه. وبهذا المنهج يلوذون من حاضرهم إلى ماضيهم ويتذوقون حلاوة الذكريات السابقة

---

١. امرؤالقيس، **ديوان**، ص ٢٥.

٢- Nostalgia .

٣. بلوحي، **الشعر العذري**، ص٦٢، نقلاً عن Grand,1954:74.

٤. **المصدر نفسه**، ص ٦٢.

ويقومون بإحياء الأحداث الجميلة الغابرة. وقد تكون عودة الإنسان إلى ماضيه لأسباب مختلفة تعود لشخصيّته وذاته.والعنصر المشترك الذي يدفع الناس عامة والشعراء خاصة إلى هذه العمليّة هو التضجّر والملل والشعور بعدم الرضا من الحياة والآلام والمكابد التي يتحمّلها الانسان في العصر الراهن.[١]

وموضوع الغربة والحنين إلى الأهل والديار والأوطان والشوق للحمى وصور الفراق وآلام الغربة كان ولايزال يسترعي أذهان كثير من الباحثين في العالم العربى، فظهور الدراسات المعنونة بـــ:«حب الوطن»، و«رسالة الحنين إلى الأوطان» للجاحظ، و«الحنين إلى الأطان» لمحمد بن مرزبان البغدادي، و«أدب الغرباء» لأبي الفرج الأصفهاني، و«الحنين إلى الأوطان» لأبي حيان التوحيدي، «الحنين والغربة في الشعر العربي» لماهر حسن فهمي، و«الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث» ليحيى الجبورى خير دليل على أهمية الموضوع. غير أنّ التقصي في هذه الدراسات واستقراء جهود الباحثين المعاصرين في هذا المجال يبدي لنا أنهم أغمضوا عن دراسة شعر بدرشاكرالسياب من هذا المنظور، بينما هذا الموضوع على أعظم جانب من الخطورة ويلعب دوراً بناءاً في تجربة السيّاب الشعرية. والدِّراسة تتوخّى لتسدّ هذا الخلل وتتناول ملامح هذه القضية وظلالها وتكشف السِّتار عن الزوايا الجمالية لهذه التقنية.

أشكال الحنين إلى الماضي

ينقسم الحنين إلى الماضي في الشِّعر العربي المعاصر إلى قسمين على الإطلاق: الفرديّ: وهي نوع من الحنين إلى الماضي بصورة تتجلّى في الذِّكريات الشخصيّة للشاعر حيث نراه في ألواح حياته من الأحداث والمواقف والمشاعر. وبعض الأسئلة التي تطرح في هذا المجال هي: ماذا حدث للشاعر في الماضي وأيّ فرح أو حزن أثّر في نفسه وبعث في أعماقه الشوق والحنين إلى ذلك الزمن؟ و... والاجتماعي: ففي هذا القسم يُساير الشاعر أفراد مجتمعه ويشاركهم في آلامهم وأفراحهم، في شقائهم وسعادتهم، ويحنّ إلى ما فاتهم من التراث الشعبي والقيم الاجتماعية. فالشاعر المعاصر عند تصوير هذا القسم، كأنه لسان شعبه الذي يسلّيهم عن الهموم بالخيال والرؤيا المصور في شعره ويستعطفهم.

---

[١]. ينظر: راضي جعفر، **الاغتراب في الشعر العراقيّ**، صص ٥٢-٤٩ و بطرس، **بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع**، صص ١٥٣و ١٥٤.

غير أنّ بعض النقاد يعتقدون أن الحنين إلى الماضي على حسب التقدم والتأخر الزمني ينقسم إلى قسمين: الحنين إلى المستقبل والحنين إلى الماضي.[١] ولكنّ القسم الأول من القسمين يبدو مستحيلاً؛ لأنّ الإنسان لا يتحسّر على ما يحدث له في المستقبل، بل يأمله أو يتحسّر على الغموض الذي لا ينكشف له، بل التحسّر كلّه يحدث لما مضى وفات وغبر.

بدرشاكرالسيّاب واتجاهه نحو الحنين إلى الماضي

إنّ السيّاب شاعر عاش طوال حياته يحلم بالطفولة والعودة إلى الأم ويرى الماضي عزاء عن الحاضر، بل هو يزخرف الماضي؛ لأن في ذلك التمويه تعويضاً عن قسوة الحاضر.[٢] وهو شاعر ذوحبّ شديد للماضي وتذكر ما فيه من الأفراح والسعادة وقد نجح في الرَّبط بين الماضي والحاضر، كما يرى النقاد أنه استطاع أن يجدّد الشعر العربي بطريقة لم تسمح له أن يقطع صلته بالماضي، وفي الوقت نفسه لم تمنعه من أن يكون ذا علاقة وثيقة بالحاضر.[٣]

فالشاعر عاش حرمان عاطفة الأمّ وحنانها، وعاش فقد جدّته، كما عانى من حرمان الحب لحبيباته والفشل في حبّه، وفي نهاية حياته عانى آلاماً فظيعة، فهذا كله جعل السيّاب شاعراً ينظر إلى الحياة نظرة خائب، لذلك نراه في السنين الأخيرة من حياته أصبح لا يطيق ولا يحتمل شيئاً، فيحنّ إلى الموت تخلصاً من هذا العيش المرهق. فالنظرة الفاحصة إلى حياة بدرشاكر السيّاب تتبيّن لنا أنّه يميل الى الحنين لبعض العوامل أهمّها:

١ - موت الأمّ المبكر: والسيّاب كان في السادسة من عمره حيث فقد عاطفة الأمومة وملجأ أمن يلوذ به؛ إذ حُرم بفقد الأمّ مِن دفئها ولطافتها وهذه المصيبة المرّة التي أثّرت فيما بعد في نفسية الشاعر هي من أهم عوامل الانصراف إلى الحنين عنده.

---

[١] غني پور ملكشاه، **امام زمان(عج) نوستالژى آينده**، ص ١٢٧.

[٢] عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ٧١.

[٣] بلاطة، **بدر شاكر السيباب حياته و شعره**، ص ١٩٢.

٢-زواج الأب الثاني وفقدان عطوفته: ويبدوأن هذه الحالة الجديدة قد زادت من عمق آلامه وأيقظت شجونه[١]؛ لأنّ الأب انشغل عن الإبن بالزوجة.

٣-موت الجدة: عاش السيّاب في أحضان جدّته لأبيه بعد موت الأم وهي التي بذلت قصارى جهودها لتربية الطفل والعطف عليه. ولكن بعد مدة ماتت الجدة، والسيّاب ذاق مرارة فقدان العطوفة وحرمان الأمومة مرة أخرى. والحق أنّ موت الجدّة أثّر في أعماق السيّاب تأثيراً كبيراً حتى رثاها قائلاً:

أسلمتـــني أيدي القضا للشجون إذ قضى من يردّنـــي لســـكونـــي

قد فقدت الأمّ الحنون فأنستـــ ـــني مـــصاب الأمّ الرؤوم الحنون[٢]

فهذه القصيدة الرثائية لجدّته رثاء وجداني مفجع، يذكر فيها الشاعر ما عاناه من الآلام وما تحملته من خطوب ويذكر موتها ودفنها ويشكوالوحدة دونها. والقصيدة مفعمة بحسّ الافتقاد واللوعة، والخطاب موجّه إلى القبر أن يكون رحيماً عليها كما هي ربّت اليتامى بلين ومودّة.[٣]

أيها القبر كن عليها رحيماً مثلما ربّت اليتامى بلين[٤]

٤-الحبّ الفاشل: عاش السيّاب عدة تجارب غرامية، ينتقل خلالها من امرأة إلى أخرى، فلم يظفر لدى أيّ منهن بما يعوضه ما افتقده من حنان الأم وعطف الأب، ولم يجد فيهن من تُبادله الحبّ أولاً وتشاطره آلامه وآماله ثانياً، غير أن افتقاره إلى الحدّ الأدنى من الوسامة حال بينه وبين مبتغاه[٥]. وهذه الظروف أثرت عليه وجعلته يذكر الماضي وحبيباته في الكثير الأكثر ويتجلّى أحد أسباب ذكر الماضي والرجوع إليه هو الشوق إلى الحبيبات لما فيه من الفشل واليأس، فالشاعر يعترف بأن جميع النسوة اللاتي أحبّهن لم يبادلنه الحب ولم يعطفن عليه:

---

[١]. الخير، **موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث**، ص ١٥.

[٢]. السيّاب، **ديوان**، ج ٢، ص ١٠٢.

[٣]. حاوي، **بدر شاكر السيّاب شاعر الأناشيد و المراثي**، ص ٦٦.

[٤]. السياب، **ديوان**، ج ٢، ص ١٠٣.

[٥]. راضي جعفر، **الإغتراب في الشعر العراقي**، ص ١٧.

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا/ ولكن كلّ من أحببتُ قبلك ما أحبوني/ ولا عطفوا عليَّ؛ عشقت سبعاً كنّ أحيانا.[١]

٥-التوجّع من السّقم: كان السيّاب قد أصيب بمرض عضال لم يمهله؛ إذ أخذ يشكو من ضعف في ساقيه، فدخل المستشفى وعجز الأطبّاء عن علاجه وظلّ يتردّد بين مستشفيات الكويت وباريس ولندن وبيروت. «فقد شكلت هذه السنوات الأخيرة بين عامي ١٩٤٤ – ١٩٦٠ مأساة السياب الصحّية والاجتماعية، حيث عانى الموت بين ضلوعه والحال ليس لديه إلا صوته ومناجاته الشعريه»[٢]. لهذا يمكن القول إنّ العودة الوهمية إلى ماضيه السالم أصبحت ملجأه الأخير من وجع حاضره الذي يخزه كلّ لحظة.

أشكال الحنين إلى الماضي عند السيّاب

إن بدر شاكر السياب عاش في حياتين منفصلتين: واحدة اجتماعية سويّة، مارس فيها نشاطه السياسي والوظيفي كالآخرين، وثانية عاطفية معقدة، أرهقته بطفاليتها، وأغرقته في لجج الماضي، فبدا منقسماً وغير قادر على التوفيق بين شطريه ورجع إلى الماضي استرداداً لحريته المسلوبة منه.[٣] وإثر هذه الظروف والحالات نرى أشكال الحنين عنده كالآتي:

١ - الحنين الفرديّ: يتعلق هذا القسم من الحنين بحياة السياب الشخصيّة وتجربته الفردية وما يتضمنه، كالرجوع إلى طفولته وقريته وأمّه وحبيباته وأسرته، ما يجدر تفصيلُه هنا.

أ- **الحنين إلى الطفولة**: من غير شك أنّ الحنين إلى الطفولة أحد الموضوعات الرئيسيّة في شعر الرومانسيين[٤]، ويذهب النقّاد إلى أن تذكار طفولة السيّاب يلعب دوراً هاما في دواوينه الشعريّة، وحب الطفولة عنده بذكرياته المَرِحة شيء لا ينكر، فإحسان عباس يرى أنّه «من يقرأ شعر السياب

---

١. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٣٩.

٢. الخير، **موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث**، ص ٢٠.

٣. بطرس، **بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع**، ص ١٥٦.

٤. حاوي، **بدر شاكر السيّاب شاعر الأناشيد و المراثي**، ص ٧٢.

سيلحظ فيه ذلك الحب العنيف لكل مظاهر الطفولة، وهو حبّ لم يتغير لحظة ولا اعتراه أيّ وهن». [١] فهو الّذي عاش في طفولته في «جيكور»، يلعب مع الأطفال الآخرين عند نهر بويب، ويذكر في قصائده ما رأى في الأيام السالفة حيث يقول في قصيدته «النهر والموت»:

بويب... بويب...أجراس برج ضاع في قرارة البحر/ الماء في الجرّار والغروب في الشجر/ وتنضح الجرّار أجراساً من المطر/ بلّورها يذوب في أنين/ «بويب يا بويب:!»/ فيدلهمّ في دمي حنين/ إليك يابويب، يا نهري الحزين كالمطر. [٢]

يمثّل هذا المقطع موقفاً من الذاكرة أو الماضي، فيعود الشاعر بنا إلى أيام الطفوله والأحلام الأسطورية الجميلة. «بويب» يمثل الماضي ولا يقتصر هذا الماضي على ما يخصّ الشاعر، ولكنه يمثل ما يخص الطفولة بشكل عام، وببيان آخر أصبحت هذه التجربة الذاتية عامّةً لمقدرة الشاعر العظيمة في التعبير، لذلك يعاني السيّاب في هذا المقطع فقدان ذاك المكان وذاك الزمان. تأسيساً على هذا الفهم فالمقطع يشكل حنيناً جازماً إلى جكيور والريف من خلال الحنين إلى هذا النهر، وكأن الماضي أو الطفولة أجراس برج ضاع في قرار البحر كما تضيع مياه بويب في النهاية. [٣]

وفي قصيدة أخرى تعود إلى السيّاب كلّ ذكريات صباه، حيث يستعرض مراحل حياته ويرى أن الألم والعذاب رافقاه ولازماه، فلم ينعم بشيء من السعادة. ومضت طفولته وشبابه هدراً ويبحث في مفكرة أيامه، فلا يعثر على واحة فرح واحدة؛ لذلك يتساءل والألم يخنق صوته: [٤]

طفولتي صباي، أين... أين كلّ ذاك؟/ أين حياة لايَحدّ من طريقها الطويل سور/كشَّر عن بوابة كأعين الشبّاك / تفضي إلى القبور؟/ والكون بالحياة ينبض: المياه والصخور/ وذرّة الغبار والنمال والحديد/ وكلّ لحن كل موسم جديد:/ الحرث والبذور والزهور [٥]

---

[١]. عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ٣٩٩.

[٢]. السيّاب، **ديوان** ج١، ص ٤٥٣.

[٣]. موسى، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ص ٢١.

[٤]. بطرس، **بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع**، ص ٢٤٣.

[٥]. السياب، **ديوان** ج ١، ص ١٤٦.

والنصّ الشعريّ هذا يدعونا إلى الاعتقاد بأنّ الطفولة في خيال الشاعر طريق طويل لا ينتهي أبداً، وهو يراها عالم أفراحه وسعادته والكون ينبض بالحياة وهذه الحياة يشاهدها الشاعر في المياه والصخور والحرث والزهور، وكلّ هذه مشاهد الطفولة، ترتسم كروضة في ذاكرة الشاعر جعلته يبكي على أيامه الذاهبة إلى العدم.

إضافة إلى أنّنا نلاحظ لوناً آخر من الحنين في قصيدته «شناشيل ابنة الجلبي»؛ إذ يمتزج هذا الحنين والرجوع بالفرح؛ لأن تذكار الطفولة عذب وظلت صور الأولاد الصغار تراود مخيلته ويصف ألعاب طفولته مسترجعا الذِكرى:

وكنا جدّنا الهدار يضحك أو يُغَنّي في ظلال الجوسق القَصَبِ/ وفلاحيه ينتظرون: «غَيثَك يا إله» وإخوتي في غابة اللعب/ يصيدون الأرانب والفراش، و(أحمدَ) الناطور نحدّق في ظلال الجوسق السمراء في النَّهَر/ ونرفع للسحاب عيوننا: سيسيل بالقَطر/ وأرعدت السماء فَرَنّ قاعُ النهر وارتعشت ذُرَى السَعَفِ/ وأشعلهنَّ ومضُ البرق أزرقَ ثم اخضرّ ثم تنطفيءُ/ وفتحت السماءُ لغيثها المدرار باباً بعد باب [1]

كما يبدومن النصّ الشعريّ فبينما هو يلعب مع الأطفال الآخرين ويصيدون الأرانب والفراش في غابة النخيل بعيداً عن البيت إذ هطل المطر وألجاءهم إلى جوسق قصبي حيث جعل جدّه يتلوعليهم قصصاً ليملأ الفراغ، بينما الناطور يدير كؤوس الشاي.

ب- **الحنين إلى جيكور**: السيّاب من أعمق الشعراء العرب المعاصرين إحساسا بالمفارقة، فجذوره مازالت تشدّه إلى القرية وطفولته التي ودّعها في القرية تمرح في حقول جيكور وتسبح في نهر بويب.[2] و"جيكور" هي التي لم ينسَها أبداً وكأنها المدينة الفاضلة التي لجأ إليها الشاعر عندما أحسّ بمفارقتها والجنة المفقودة التي ضاعت ولايزال باحثاً عنها بل هي أمّه كما يقول في قصيدته "جيكور أمّي":

تلك أمي، وإن أجئها كسيحاً/ لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا/ هيهات... إنها جيكور: جنّة كان الصبيّ فيها وضاعت حين ضاعا.[3]

---

[1]. السياب، **الديوان**، ج١، صص٥٩٧ و ٥٩٨.

[2]. حسن فهمي، **الحنين و الغربة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥٨.

[3]. السيّاب، **ديوان**، ج ١، صص ٦٥٦ و ٦٥٧.

ولهواء جيكور ومناظرها قوة السحر فيه؛ إذ يختزل الزمن إلى الوراء وإلى الأمام، ويسترجع أجمل لحظات العمر، أو يستشف المرحلة الآتية، فتنسحب عليها كآبته ويأسه، أو تفاؤله وسعادته، فتزهو الربوع، وترتدي حلة ربيع دائم[١]:

جيكور، جيكور، يا حقلاً من النور/ يا جدولاً من فراشات نُطاردها/ في الليل،.../... يا باب الأساطير/ يا باب ميلادنا الموصول بالرحم/ من أين جئناك، من أي المقادير؟[٢]

وفي مقارنة بين جيكور والمدينة، «يصور السيّاب أشجار المدنية كأنها أعمدة من الرخام، فلاتسقط أوراقها، ولاتصفر وكأن الشاعر هنا يصرّ على الحزن والكآبة، وأما ليل المدينة فهو ساهر أبداً لايغفو ولا ينام، وفجره يطالع أقداح الخمر التي يحييها السكارى، بينما تنعم جيكور بألوان الصيف والشتاء وتغيير الفصول لأنّه سنة الطبيعة التي لا تعرفها المدينة»[٣]؛ لذلك نراه منشداً في قصيدته "جيكور وأشجار المدينة" :

أشجارها دائمة الخضره/ كأنها أعمدة من رخام/ لاعُري يعروها ولا صفره/ وليلاها لا ينام/ يُطلع من أقداحه فجره/ لكنَّ في جيكور/ للصَّيف ألواناً كما للشتاء/ وتغرب الشمسُ كأنَّ السماء/ حقلٌ يمصُّ الماء/ أزهاره السكرى غناء الطيور.[٤]

ولعلّنا لانجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأنّ هذه الأبيات تبيّنُ لنا أن السياب يفضّل جيكوره على المدينة، إذ يتمتّع فيها بالحيويّة والنشاط ويعيش مع الرجاء وفراغ البال، بينما لايستطيع أن يعيش في المدينة عيشاً هنيئاً، لأنه قروي المولد والنشأة. والملاحظة الهامة هي أنّ الشاعر بقدر ما كان حريصاً على جيكور كان معنيّاً بنهر «بويب» أيضاً؛ إذ يجعله نهر السعادة الماضية والطفولة المفقودة والذكريات الحلوة، ويشتاق إليه كشوق العاشق إلى المعشوق:

يا نهر عاد إليك بعـــد شتائه	صبٌّ يفيض الشوق من زفراتِهِ
حيران يرمق ضفّتـــيك بلوعةٍ	فيكاد يَصـــرع شوقه عبـــراتِهِ

---

[١]. بطرس، **بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع**، ص ١٥٧.

[٢]. السياب، **ديوان** ج ١، ص ١٨٦.

[٣]. الشقيرات، **الاغتراب في شعر السيّاب**، ص ١٢٨.

[٤]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٣٣.

كم رافقتك وآنستك خطاه في غـــدواتـــه للحب أو روحـــاته
أفـــأنت تذكـــره وتحفظ عهده أم قـــد نسيت عهوده وسماته[١]

إلى أن يقول:

يا ساقي الشجرات مالك لا ترى إلا كئيـــباً لجّ فـــي حســـراته[٢]

فالشاعر هنا يزيل السِّتار عن حالته النفسيّة ويبثّ شكواه مع «بويب»؛ حيث لا يرى نفسه إلا كيئباً قد فقد آماله ويتحسّر عليها. تأسيساً على هذا الفهم يمكن القول بأن أبرز شيء يشتاق إليه الشاعر في جيكور هو «بويب» نهر ألعابه وذكرياته وطفولته وصباه، وهذا الشوق جعله يركز على ذكره في عدد من قصائده.

لكنّه بخياله المتوقّد وعشقه الأسطوري لها، يجعل منها جنّته التي تنتظر بعثها على يديه، يقول الشاعر[٣]:

جيكور... ستولد جيكورُ/ النَّورُ سيُورق والنُّورُ/ جيكور ستولد من جُرحي/ من غصة مواتي، من نار رمادي/ سيَفيض البيدر بالقمعِ/ والجزن سيضحك للصبح[٤]

٣-١- **الحنين إلى الأمّ**: من المؤكد أنّ شعر الأمومة لدى السيّاب في أجلى وأسمى معانيه شكل من أشكال التذكر والحنين. ولعلّ أول ما يلفت النظر عند قراءة دواوينه هو توفّر أشعارٍ يتذكر الشاعر فيها أمّه ويشتاق إليها. وبما أن شاعرنا افتقد أمّه في طفولته، إذاً كلّ ما يكتبه من شعر فيها ينبثق مما ارتسم في ذاكرته، وجعله الرجوع إلى الماضيّ لتصوير هذا الجانب. وقصيدته «الباب تقرعه الرياح» خير مثال على هذا النوع من اللوعة وفراق الأمّ حيث يقول:

الباب ما قرعته غيرُ الريح.../ آه لعلّ روحاً في الرياح/ هامت تمرُّ على المرافيء أو محطات القطار/ لتساءلَ الغرباءَ عني، عن غريب أمسِ راح/ يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحفُ في انكسارِ/ هي روحُ أمّي هزّها الحب العميق،/ حبّ الأمومة فهي تبكي: «آه يا ولدي البعيد عن الديار! ويلاه كيف تعود وحدك، لا دليلَ

---

[١]. السياب، **ديوان**، ج ٢، ص ٣٠٣.
[٢]. **المصدر نفسه**، ص ٣٠٦.
[٣]. راضي جعفر، **الإغتراب في الشعر العراقي**، ص٥٢.
[٤]. السياب، **ديوان**، ج١، ص ٥٩٨.

ولا رفيق؟»... أماه ليتك ترجعين/ شبحاً وكيف أخافُ منه وما امّحت رغم السنين قسماتُ وجهك من خيالي؟ أين أنتِ؟ أتسمعين/ صَرخاتِ قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراقِ؟[١]

فيرى النقّاد أن هذه القصيدة هي أكثر قصائد السيّاب تعبيراً عن جدل العلاقة بين الشاعر والامّ، وأقرب تلك القصائد إلى أدب الأمومة من وجهة النظر الفنّية والفكرية، فقد كتب السيّاب القصيدة هذه وهو لايزال في لندن، ينهش قلبه المرض ويعذّبه الحنين إلى العراق.[٢] ويعاني الغربة وينتظر في غرفته من يقرع عليه الباب وها هي روح الأم الّتي تأتيه وتستظل عليه وتشفق على ولدها.

وفي قصيدة أخرى يتذكر السيّاب أمّه أيام طفولته وفي جيكور التي يهبّ فيها نسيم الليل ويأمل أن يذهب لدى أمّه، إلى عالم الموتى وهو يعشق الموتى؛ لأن الأمّ هي أيضاً بعضٌ منهم:

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني/ فيبكيني/ بما نفثته أمي فيه من وجدٍ وأشواقِ... فما أمشي، و لم أهجرك، إني أعشق الموتا/ لأنك منه بعض؛ أنت ماضيّ الذي يمضي/ إذا ما اربدَّت الآفاق في يومي فيهديني![٣]

وبما أن شاعرنا عند إنشاد هذه القصيدة كان راقداً في المستشفى وعلى فراش المرض، وقد تحقّق له أن الأطباء يتقاصرون دون علاجه، لهذا يلوذ بأحضان أمه وينتظر خارقاً. ولعلّ الحنين إلى الأم عند السيّاب يتجلّى بصورة أوضح في قصيدته المشهورة «أنشودة المطر» التي حظيت اهتماماً كبيراً لدى نقّاد الأدب العربي المعاصر حيث صور فيها إحساسه الذاتي بالأم وحنينه إليها قائلاً:

كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:/ بأن أمّه- التي أفاق منذ عام/ فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال/ قالوا له: «بعد غدٍ تعود...» -/ لابدّ أن تعود/ وإن تهامسَ الرفاق أنّها هناك/ في جانب التلّ تنام نومةَ اللحود/ تسفّ من ترابها وتشرب المطر.[٤]

هذه فاجعة اليتم كما أخبر السيّاب عنها بنفسه عندما توفيت عنه والدته، يلحّ في السؤال عنها فيواعدونه، ثم يدرك أنها عادت إلى رحم الأرض والتراب وإنها انحلت في عناصر الطبيعة.[٥]

---

١. السياب، **ديوان**، ج ١، صص ٦١٥–٦١٧.

٢. القنطار، **المرأة في حياة السيّاب و في شعره**، ص ٩٧.

٣. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٧٣- ٦٧٢.

٤. السياب، **ديوان**، ج١، ص ٤٧٥- ٤٧٦.

٥. حاوي، **بدر شاكر السيّاب شاعر الأناشيد و المراثي**، ج٢، ص ٧٧- ٧٨.

ج- **الحنين إلى حبيباته:** الأمر الّذي يلفت النظر في قراءة حياة السيّاب هو أنه عانى معاناة كثيرة وقلقاً نفسياً شديداً من تجاربه العاطفية الفاشلة وكما ذكرنا آنفاً لم يجد عند أيّ امرأة التوفيق في الحب وأفضى حبّه كلّه إلى الفشل. بل قد لا نبالغ إن زعمنا أنّ السياب قد عاش محروماً من عطف المرأة أُمّاً كانت أو حبيبةً؛ إذ أنّه فقد أمّه صغيرَ السّنّ، وبحث عن حبيبة كبيرَ السّنّ لكنّه ضرب على حديد بارد. لذلك لانستبعد كلامه حينما يقول السياب:«فقدتُ أمي ومازلتُ طفلاً صغيراً فنشأتُ محروماً من عطف المرأة وحنانها، وكانت حياتي وماتزال كلها بحثاً عمّن تسدُّ هذا الفراغ وكان عمري انتظاراً للمرأة المنشودة وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنية».[١]

والظاهر أنّ أقدم الحب للسياب وأقدم تجربته العاطفيّة هو حبّه لـــ«هالة» الفتاة القروية، وربما كان أقدم تجاربه إطلاقاً. وإن قصة حبّه لتلك الفتاة تحتل مكاناً ممتازاً في نفس السيّاب من بين اللواتي أحبَّهن.[٢] وكانت هالة راعيةً ريفيةً لقيها الشاعر صدفةً في المراعي عند رعي الأغنام. وقام الشاعر بالحنين إلى هذه الحبيبة في قصيدته «ذكريات الرّيف»:

تذكرتُ سرب الرعيات على الرُّبا/ وبين المراعي في الرياض الزواهر/ ورنّات أجراس القطيع كأنها/ تنهّد أقداحٍ على ثغر شاعر/... وما كنت لو لم أتّبع الحب راعياً / ولا انصرفت نحو المروج خواطري/ إليها طويت الليل بالليل صابياً/ وطاردها مستهوناً بالمخاطر.[٣]

إنّ ما يمكن أن نستشفه من قصائد السيّاب، هو أنّ الشاعر عشق هذه الحبيبة عشقاً جمّاً وامتلأ قلبه بهذا الحبّ وانساب في جوانحه، ولكنه فوجيء عند ما سمع أنها صارت لغيره وتزوجت من شخص آخر؛ فأصبح هذا الحب أول حب فاشل ترك ألماً عميقاً في نفس الشاعر. غير أنّه بعد مرور السنين لايزال غيرَ قادرٍ على نسيان «هالة»، فيوجّه خطابه الى «بويب» قائلاً:

يا نهر إن وردتك «هالةُ» والربيع الطلق في نسيانِه/ ولّي صباها فهي ترتجف الكهولةَ/، وهي تحلم بالورود/ في حين أثقلها الجليدُ، كان نبعاً في اللحود / تمتص منه عروقها دمها، فقل: لم ينس عهدك / وهو في أكفانه.[١]

---

[١]. حمّود، **الحداثه في الشعر العربي المعاصر**، ص ٣٣٤.

[٢]. رشيد نعمان، **الحزن في شعر بدرشاكرالسيّاب**، ص ٣٢.

[٣]. السياب، **ديوان**، ج ٢، ص ١١٩- ١٢٠.

هذا وإنّ شاعرنا بعد دخوله دار المعلّمين ببغداد تعلّق بفتاة أخرى التي كان يطلق عليها اسم «ذات المنديل الأحمر» وهي كانت أكبر منه سبع سنوات، لكنها فضّلت رجلاً ثريّاً على السيّاب تاركةً إياه. واللافت للنظر أنّ الشاعر يستدعي هذا الحبّ في قصيدته «أراها غداً» ويجعل تجربته العاطفيّة السالفة جسراً ليعيش حياته الراهنة، فيرجورؤيتها غداً:

أراها غداً، هل أراها غداً/ وأنسى النوى، أم يحول الرَّدى/ فؤادي وهل في ضلوعي فؤاد/ لقد كدتُ أنساه لولا الصدى.../ كأني به خاذلي إن تَمر/ على بُعد ما بيننا من مدى / مشى العمر ما بيننا فاصلاً/ فمن لي بأن أسبق الموعدا/ ومن لي بطيّ السنين الطوال/ ستمضي دموعي وحبّي سدى/ أراها فأذكر إني القريب/ وأنسى الفتى الشارد المُبعَدا/ أراها فأنفض عنها السنين/ كما تنفض الريحُ بَردَ النَّدى/ فتغدو وعمري أخو عمرها/ ويستوقف المَولِدُ المولدا.[٢]

ويمكن القول، تبعاً لما تقدّم، إنّ الشاعر قد خاب في حبِّه لتلك الحبيبات، مضافاً الى هذا إنه لم يحبّ «هالة» و«ذات المنديل الأحمر» فحسب، بل التقصّي في ديوانه يبوح لنا بسرِّه مع حبيباته الأخرى كـــ«الأقحوانة» وغيرها من اللواتي يحبّهن وكان آخر حبٍّ له زوجته «إقبال». على أيّة حالٍ إنّ الحب والمرأة من العوامل التّى جرّت السياب إلى الحنين إلى الماضي والرجوع إلى الزمن الماضي واسترجاع الذكريّات السالفة؛ حيث لايمكن الإغماض عنها عند دراسة شعره.

د- **الحنين إلى الزوجة والأطفال**: يتجلّى حنين السيّاب إلى زوجته أولاً وإلى أطفاله ثانياً بعد مرضه ونأيه عن الوطن. ويمكن القول بأن أبرز أناشيده التي نشاهد فيها هذا اللون من الحنين هي أناشيد«سفر أيوب» العشرة حيث ينادي فيها "إقبال" من غير مرّةٍ وكأنه يصغي إلى أطفاله وخاصّة إلى ابنه «غيلان» الذي ينادي أمّه في غياب الأب:

أسمع غيلانَ يناديك من الظلام/ من نومه اليتيم في خرائب الضجر[٣]

وهو في أعماق نفسه يأمل أن يقبِّل خدّ غيلان وكأن حاجزاً يمنع بين فم الأب وخدّ الولد:

---

[١]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ١٧٢.

[٢]. السياب، **ديوان**، ج ٢، ص ٣٠٠– ٣٠٢.

[٣]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٥٢.

وقبلة بين فمي وخافقي تُحار/ كأنها التائه في القِفار/ كانها الطائرُ إذ خرّب عشَّه الرياح والمطر،/ لم يحوها خدّ لغيلانَ ولا جبين/ ووجه غيلان الذي غاب عن المطار![1]

ثم يعزف الشاعر أنغام الغربة المفعمة بالحزن، المكتوية بنار الحنين لزوجته "إقبال":

وأنتِ اذ وقفت في المدى تلوحين/ إقبالُ إنّ في دمي لوجهك انتظار،/ وفي يدي دمٌ، إليك شدّةُ الحنين.[2]

وفي القسم الثالث من هذه الأنشودة يحزن على ابتعاده عن "جيكور" وبيته ويخاطب "إقبال" بأنها سنا داره وسراج بيته:

بعيداً عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي... ولولا الداء ما فارقتُ داري، يا سنا داري/ وأحلى ما لقيتُ على خريف العُمر من ثمر.[3]

ثم في القسم التالي من القصيدة يصور نفسه بأنه "أيوب" وقد فقد أولاده وكلّ ما كان فيه حياته وسلامة جسمه، فينادي الرّب:

يا ربّ أيوبَ قد أعيا به الداءُ/ في غربةٍ دونما مالٍ ولا سَكن،/ يدعوك في الدُّجَن/... أعدني إلى داري، إلى وطني! أطفالُ أيوب من يرعاهمُ إلا أنا؟/ ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شاتِ.[4]

ويتضرعّ عند الربّ بأن ترجع إليه حياته وخاصةً أطفاله وزوجته التي تعدُّ الثواني لرجوعها، وتشتاق إلى لقائها على أحرّ من الجمر وتأمّل رويتها في صحة جيدة، دون عكاز، ماشيةً على قدميها:

يا ربِّ أَرجعِ على أيوبَ ما كانا:/ جيكورَ والشمسَ والأطفالَ راكضةً بين النخَيلات/ وزوجَه تتمرَّى وهي تبتسمُ/ أو ترقبُ البابَ، تعدوكلَّما قرعا:/ لعلّه رجعا/ مشّاءةً دون عكازٍ به القَدَمُ![5]

وهو في لفتة إلى ابنه غيلان يعبّر عن ارتباطه بالحياة وعن رغبته الآسرة بالبقاء[6]:

أسمعه يبكي ينادي/ في ليليَ المستوحد القارس/ يدعو: «أبي كيف تخلّيني/ وحدي بلاحارس؟»/غيلان، لم أهجرك عن قصد.../ الداء، يا غيلان أقصاني[1]

---

[1]. **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

[2]. السيّاب، **ديوان**، ج١، ص ٢٥٣- ٢٥٢.

[3]. **المصدر نفسه**، ص ٢٥٥- ٢٥٤.

[4]. **المصدر نفسه**، ص ٢٥٧.

[5]. **المصدر نفسه**، ص ٢٥٨.

[6]. قنطار، **المرأة في حياة السياب و في شعره**، ص ٩٥.

كما يلوح من النص أنّ قلب الأب ينبض بحبّ ابنه وبعاطفة لا تتناهَى، حيث ضاق صدره لهذا الولد ويتصوره وهو يدعو الأب، فيجيبه في حالة يشكومن دائه معتقداً بأنّ المرض هو الذي أبعده عن الولد والأسرة.

٢- **الحنين الاجتماعي-السياسي:** هذا القسم من الحنين نعني به الأمور التي لاتختصّ بالحياة الشخصية للشاعر بل نجدها عند الناس عامةً، ناهيك عن أنّ هذا القسم يشتمل على أشياء يعرفها الناس وتتعلق بالاجتماع وهي الحنين إلى الوطن، والتراث الشعبىّ، والحكايات والقصص، والشخصيّات التراثيّة والحضارة، ومصدر هذا النوع التجربة الجماعية، لذلك نسلِّط الضوء هنا على الموضوعات المذكورة في شعر السيّاب:

١-٢- **الحنين إلى الوطن:** الحنين إلى الوطن طبيعة في النفس البشرية ومرتبط بكرامة الإنسان وعزّته، وكانت ولاتزال الغربة عن الوطن هماً شديداً.[٢] فالشعراء أنشدوا في الغربة والبعد عن الوطن والديار التي تمزق أوتار قلوبهم وتشعل الحرقة في فؤادهم، وهذا عنترة بن شداد القائل:

أحرقتني نارُ الجوى والبُعاد بعد فقد الأوطان والأولادِ[٣]

الحق أنّ الشعور بالعزلة والغربة خاصة من خصائص الرومانسين[٤]، ومما لاشك فيه أن السيّاب شاعر تتجلّى فيه الرومانسية بشكل بارز وواضح، كما عرفناه قبل ذلك في حبّه لجيكور وأمّه وزوجته «إقبال». ويظهر حبّه للوطن في زمن هروبه إلى الكويت في مطلع الخمسينيات وينشد في ذاك الزمن قصيدته«غريب على الخليج» التي نالت اهتماماً وافراً لدى النُّقاد والباحثين؛ حيث يقول فيها «إحسان عباس»: قصيدتا«غريب على الخليج» و«أنشودة المطر» دلالة أخرى سوى دلالتها على المرحلة الفنية التي كان الشاعر قد بلغها، فقد صورتا إحساسه الذاتي بغربة قاسية فريدة وعذابه الأليم في تلك

---

[١]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٨٧.

[٢]. الجبوري، **الحنين و الغربة في الشعر العربي**، ص ٩.

[٣]. عنترة، **ديوان**، ص ١٨١.

[٤]. مغنية، **الغربة في شعر محمود درويش**، ص ٢٠.

التجربة الكويتية الإيرانية، وحين أخذ يتأمل في طبيعة تلك الغربة وذلك العذاب، ازداد إحساسه بالعراق[١]؛ لذلك نراه قائلاً:

الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام/ -حتى الظلام- هناك أجملُ، فهو يحتضن العراق/ واحسرتاه، متى أنام/ فأحسّ أن على الوسادة/ من ليلك الصيفي طلاًّ فيه عطرُك يا عراق؟ / بين القرى المتهيّبات خطاي والمدنِ الغريبة/ غنَّيتُ تُربتك الحبيبة.[٢]

فالشمس واحدة ومثلها الظلام، إلا أن ثبوتهما يشخص في حدقة العلم والمنطق، أما الشاعر فيؤثر شمساً على أخرى وظلاماً على ظلام، كأن لكل بلد شمساً أو ظلاماً تخصّانه؛ ذاك أنه لا يتولّاهما معزولين مستقلين بل يضفي عليهما من ذكريات ويطبعهما بسمات نفسه كما هو دأب الشعراء الوجدانيين[٣]، إنّه يفضل الظلام في العراق، اعتقاداً بأنّ الظلام في بلاده أجمل من الظلام في غيرها، وهذا يوصلنا بمعنى الحب الشديد للوطن والعصبية الخاصة بالنسبة إليه.

والملاحظة الأخرى هي أن السياب بالغ في صعوبة العودة إلى وطنه. فالعراق في هذه القصيدة، على حدّ تعبير بلاطة، سلسلة من الذكريات الشخصية العزيزة تستثيرها دورة أسطوانة موسيقية سمعها الشاعر في منفاه.[٤]

وفي قصيدة «وصية من محتضر» يقول في حبّ الوطن:

أين العراق؟ وأين شمس ضُحاه تحملها سفينة/في ماء دجلةَ أو بويبَ؟وأين أصداء الغناءِ/ خُفِقت كأجنحة الحمام على السنابل والنخيلِ/من كل بيتٍ في العراء؟/من كل رابيةٍ تدثرُها أزاهيرُ السهول؟/إن متّ يا وطني فقبرٌ في مقابرك الكئيبه/أقصى مناي.وإن سلمتُ فإن كوخاً في الحقول/هو ماأريد من الحياه.[٥]

---

[١]. عباس، **بدر شاكر السيّاب دراسة في...** ، ص ٢١٧.

[٢]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٢٠ و ٣٢١.

[٣]. حاوي، **بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد و المراثي**، ج ١، ص ١٧.

[٤]. بلاطة، **بدر شاكر السياب حياته و شعره**، ص ٦٩.

[٥]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٨٢- ٢٨١.

الشاعر في ابتعاده عن الوطن يبحث عنه ويتذكر مشاهد جماله كماء دجلة ونهر بويب، وهو يريد أن يكون في العراق، ميِّتا كان يُدفن في مقابرها أو لاقياً سلامته يعيش في كوخ من حقولها ولاأمنية له غير هذا. وفي مكان آخر من نفس القصيدة يقول:

يا إخوتي المتناثرين من الجنوب إلى الشمال/ بين المعابر والسهول وبين عالية الجبال،/ أبناء شعبي في قُراه وفي مدائنه الحبيبة.../ لا تكفروا نِعَمَ العراقِ.../خير البلاد سكنتموها بين خضراءٍ وماءٍ، الشمس، نورالله، تغمرها بصيفٍ أو شتاء / لا تبتغوا عنها سواها/ هي جنةٌ فحذارِ من أفعى تدبّ على ثراها.[١]

والجدير بالذكر هنا أن السيّاب تحمل من آلام العمل السياسي وإخفاقاته أكثر مما تحمّله الآخرون من الشعراء الرواد. فقد دخل المعتقلات، كما فُصل من وظيفته وعرف الحاجة والفقر وانتهى به الأمر مطارداً خارج وطنه في إيران، ثم في الكويت، حيث عاش فترة ذاق فيها ذلّ الغربة وانكسار النّفس ووحشة الرُّوح.[٢] فحبّ الوطن والحرمان من نعمه والغربة محور مهمّ تتركز عليه عدسة الشاعر في معظم تجاربه؛ لهذا يطلب في القصيدة إلى أبناء وطنه أن يقدِّروا للعراق حق قدرها ويشكروا نعمها ويمنعوا من تهاجم الأجانب إلى هذه الجنّة.

٢- **الحنين إلى التراث الشعبي**: إن الشعر العربي المعاصر قد استلهم التراث الشعبي لاسيما التراث العربي والإسلامي ويسعى شاعره أن يختار من هذا التراث الإنساني ما يميّزه البطولات والأمجاد ونجد في شعر الشعراء المغتربين أنهم استدعوا القصص والحكايات الشعبية وهم يوازنون بين ماضيهم الذي يكتنــــز بالمجد والعزة وحاضر حافل بالمآسي، حاضر مغترب. ومن استقراء نموذج من الشعر العربي المعاصر يتضح لنا أنّ مصادر التراث في هذا الشعر تتوزّعُ بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية.[٣]

وهكذا نرى عند شاعرنا السيّاب ما تعتزُّ به الشعوب وهوالاستفادة من الرموز التراثية في قصائده تعبيراً عن مأساة الحاضر. ويعتقد النقاد أنه اهتم بآفاق التراث الشعبي الإسلامي تاريخا وأدبا وأسلوباً.

---

[١]. **المصدر نفسه** ، ص ٢٨٣- ٢٨٢.

[٢]. راضي جعفر، **الإغتراب في الشعر العراقي**، ص ٢٣.

[٣]. اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية**، ص ٣٠.

وكان للشعبي من التراث مضامين وشخصيات وصوراً تبين في شعره، بحكم ظروف البيئة وانسجام نفسي يعبر عن مرحلة الطفولة والصبا والتي عاشها في ريف البصرة، وفتح عيونه على ما يتردّد في تلك البئية من حكايات وصور ورموز وتفسير للظواهر اليومية والكونية.[١]

فإنّا على حسب هذه الظروف والثقافة العربية عند السيّاب، يمكننا أن نَعُدّ للتراث الشعبي في شعره ثلاثه أقسام، الأول: ما يشتمل على الحكايات والقصص الشعبية والتاريخية، والثاني: ما يتضمن الشخصيات التاريخية والدينية، والثالث هو العودة إلى الحضارة الغابرة التي كان يمتلكها العرب في الماضي ولايزال يبحث عنها.

أ- **الحنين إلى الحكايات والقصص**: استخدم بدرشاكر السيّاب كثيراً من القصص والأساطير الشعبية والحكايات في قصائده وفي استخدامه القصص يجعلها حية ويخلّدها في أذهان الناس.

فهو يستغل قصّة الحبّ البدوي التي تتردد في التاريخ العربي وفي المأثور الشعبي وهي قصة عنترة وعبلة وذلك في قصيدته« إرم ذات العماد» حيث يقول:

وانفرجَ الغيمُ فلاحت نجمةٌ وحيده/ذكرتُ منها نجمتي البعيده/تنام فوق سطحها وتسمعُ الجِرار/تنضحُ (يا وقعَ حوافرٍ على الدروب)/ في عالَم النّعاس؛ ذاك عنترٌ يجوب. دجى الصّحاري. إن حيَّ عَبلةَ المزار.[٢]

«وهكذا يكون المأثور الشعبي بشخوصه ووقائعه الخاصة مادة حية في ضمير الشاعر المعاصر يمثّلها أبعادا روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزماته وتطلعاته».[٣]

وفي مقطع آخر من هذه القصيدة يذكرنا السيّاب بقصة إرم، تلك الجنة المدفونة تحت الأرض والتي يحنّ الإنسان المعاصر إليها:

حتى بلغت في الجدار موضع العماد/ تقوم فيه، كالدُّجى، بوابةٌ رهيبة/ غلفها الحديد، مدَّ حولها نحيبه/ أراه بالعيون لا تحسُّه المسامعُ/ أشمّ فيه عَفَنَ الزمان والعوالِمِ العجيبة من إرمٍ وعادٍ.[٤]

---

[١]. حداد، **بدر شاكر السياب قراءة أخرى**، ص ١٣٩.

[٢]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٠٤- ٦٠٣.

[٣]. اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ص ٣٦.

[٤]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٠٥.

وفي هذه القصيدة يتذكر بدر قصة رواها له في صغره جدّه، وتحدث فيها عن التجربة العيانية لمدينة إرم المستوردة على ما تروي الأساطير. ويصور بدر فيها حنين الإنسان الدائم إلى السعادة وسعيه المتواصل لإيجاد معنى لوجوده يمنعه غالباً من الوصول إليه ضعف جسده.[١]

وفي قصيدته «سفر أيوب» يميل الشاعر إلى العناصر الشعبية، المرتبطة بشخصية النبيّ أيّوب، قائلاً:

ولكنَّ أيُّوبَ إن صاح صاح: / «لك الحمد، إن الرزايا ندَى،/ وإن الجراح هدايا الحبيب / أضمُّ إلى الصَّدر باقاتِها،/ هداياك في خافقي لا تغيب، / هداياك مقبولةٌ. هاتِها».[٢]

العنصر الشعبي المعنيّ في النصّ هو توظيف العرب العاميين صبر أيّوب مثلاً، كتوظيفهم في العراق: "صبرك صبر أيّوب"، وفي فلسطين: "يا صبر أيّوب على الوعد والمكتوب"[٣].

ب- **الحنين إلى الشخصيّات التراثيّة**: استخدام الشخصيات الشعبية في شعر السياب، هو مظهر تأثره بالتراث الشعبي وهذه الشخصيات في مصادرها متنوعة، كشخصيات دينية وأدبية وتاريخية وغيرها، «ويتخذ الشاعر تجربة بعض الشخصيات العربيه والإسلامية مؤشّراً على الصورة المشرقة لتاريخ الأمة التي يجدر بها أن تستعيدها أو تفخر بها».[٤]

ومن الشخصيات التاريخية والأسطورية التي أكثر الشاعر من استخدامها هو «السندباد»؛ «حيث يرى نفسه سندباد مهزوماً كسيرا، أسرته آلهة البحار في قلعة سوداء ويطلب من زوجتة الوفية المنتظرة ألا تنتظره بعد، فهو لن يعود»[٥] :

وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السِّفار/ والبحرُ يصرخ من ورائك بالعواصفِ والرعود./ هو لن يعود،/ أوما علمتِ بأنه أسرته آلهةُ البحار/ في قلعة سوداء في جزرٍ من الدمِ والمحار./ هو لن يعودْ.[٦]

---

[١]. بلاطة، **بدر شاكر السياب حياته و شعره**، ص١٤٧- ١٤٦.

[٢]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٤٩.

[٣]. ينظر: الجيوسي، **الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، هامش ص ٧٩٣.

[٤]. الرواشدة، **معاني النصّ**، ص١٩- ٢٠.

[٥]. عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٥٧.

[٦]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٢٩.

والملاحظة الهامة هنا أن شخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم ينقل كلّهم ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر. «وكم فجر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية الفنية من دلالات. لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد ومن ثم تعددت «وجوه السندباد».[١]

«والسياب يتّخذ تجربة شخصية دينيّة أخرى وهذه الشخصية «قابيل، وهو في الشعر العربي الحديث لفت انتباه الشّعراء ويعتقد النقّاد أن قابيل أخذ في الشعر المعاصر دلالة قريبة من دلالته الدينيّة الموروثة. فقابيل رمز لكل سفّاح ولكل قاتل ولكل معتد، بينما «هابيل» رمز للضحية، فاللاجىء الفلسطيني هابيل، والجناة الذين شردوه من أرضه هم قابيل»[٢]:

أرأيت قافلة الضّياع؟ أما رأيت النازحين؟ / الحاملين على الكواهل، من مجاعات السنين/ آثامَ كل الخاطئين/ النازفين بلا دماء / السائرين إلى وراء/ كي يدفنوا«هابيل» وهو على الصليب / أركام طين؟ /«قابيل، أين أخوك ؟ اين أخوك؟»/ جمعت السماء/ آمادها لتصيح. كورت النجوم إلى نداء/ «قابيل، أين أخوك؟»/ «يرقد في خيام اللاجئين:[٣]

يصور بدر في هذا المقطع من قصيدته المجتمع العربي بكل مشاكله ومصائبه التي يعانيها. فيسأل المهاجمين من الأبرياء الذين يُقتلون دون ذنب ويشرَّدون من ديارهم وهكذا ينبِّهنا إلى الحروب والمظالم في عصرنا الحاضر.

وقد استخدم السياب شخصية النبيّ محمد(ص) في قصيدته«في المغرب العربي»، وهذه الشخصية أخذت دلالات متنوعة كثيرة في قصائد الشعراء المحدثين وأكثر هذه الدلالات شيوعاً هي استخدامها رمزاً شاملاً للإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه. وفي هذه القصيدة يصور الشاعر من خلال شخصية محمد(ص) انطفاء مجد الإنسان العربي المعاصر.[٤]

---

١. اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ص ٣٥.

٢. عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٠١.

٣. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٦٨.

٤. عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص٧٨- ٧٩.

كمئذنة تردد فوقها اسمُ الله / وخُطَّ اسمٌ له فيها، / وكان محمدٌ نقشاً على آجرَّةٍ خضراء/ يزهو في أعاليها... / فأمسي تأكل الغبراء/ والنيران، من معناه،/ ويركله الغزاة بلا حذاء/ بلا قدمِ / وتنـــزف منه؛ دونَ دمٍ،/ جراحٌ دونما ألمِ-/ فقد مات.../ ومُتنا فيه، من موتى ومن أحياء؟ / فنحن جميعنا أموات.[١]

والسياب بهذه التقنية المصوغة في تلك الشخصيات، يصور لنا المجتمع الإنساني في ماضيه وينقلنا إلى ذلك المجتمع من خلال قصائده ويرينا حالة السعادة أو الشقاوة فيه.

ج- **الحنين إلى الحضارة الزائلة**: إن أمرّ غربة عرفها الإنسان هي غربة الحضارة؛ لأن المصالح المادية باعدت ما بين الناس وهجّرت قلوبهم، فضاعت المروءة والشهامة، وتحولّت مساكن الحجر الفخمة إلى مقابر.[٢] والحنين إلى الحضاره الزائلة والعزة ومجد العرب السالف، في الشعر العربي المعاصر، هي إحياء الماضي والحياة المتجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر. ويسعى الشعراء العرب المعاصرون بإحياء ذلك الماضي وتذكر الأمجاد والبطولات والمآثر التي كان العرب يعتزّ بها في فترة من الزمن.

والسيّاب واحد من هؤلاء الشعراء و«هو في قصيدة (في المغرب العربي) ينوح على مجد الإسلام الذي لم يبق منه إلا آثار تدلّ على عزِّ الماضي وخزي الحاضر وهوانه. وقد تلامحت له الآثار العربية هناك وكأنها بقايا قبر كبير هائل رقد فيه جبار روع التاريخ»[٣]: قرأتُ اسمي على صخره/ هنا، في وحشة الصحراء،/ على آجرّةٍ حمراء،/ على قبرٍ. فكيف يحسُّ إنسانٌ يرى قبره؟[٤]

والصخرة والآجرّة الحمراء والقبر هي رسوم الماضي العظيم المندثر، تثير في الشاعر مشاعر الاعتزاز والاشمئزاز معاً في آن واحد؛ فكيف يبقي من ذلك المجد العظيم هذه الآثار الصامتة الهزيلة. هناك رقد الإنسان العربي إلى الأبد، بالرغم من أنه مازال يحيا، مات بموت جدِّه وإن كانت الحياة مازالت تحقق منه حتى أن الشاعر ليحار في ذلك فلا يدرك أهو حي أم ميت[٥]:

---

١. السيّاب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٩٥.

٢. بطرس، **بدر شاكر السياب شاعر الوجع**، ص ١٥٥- ١٥٦.

٣. حاوي، **بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد و المراثي**، ج ١، ص ٩٧.

٤. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٩٤.

٥. حاوي، **بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد و المراثي**، ج ١، ص ٩٨- ٩٧.

يراه وإنه ليحارُ فيه:/ أحيّ هو أم ميتٌ؟ فما يكفيه/ أن يرى ظلًّا له على الرمال، / كمئذنةٍ معفرةٍ/ كمقبرةٍ / كمجدٍ زال.[١]

يشعر الشاعر بأن كل ما يمتلك العرب من الفخر والعزة، اضمحلّ والمجتمع العربي في الزمن الحاضر حيران؛ لأنه لايدري أ هو حيّ أم ميّت؟ ويظنّ أنه يستطيع أن يعيش مع تلك الآثار المندرسة المتبقّية من التراث ويحيا معها.

وفي مقطع من مقاطع القصيدة هذه، يُخيَّل إلى شاعرنا بأنه ميِّت مع موت الحضارة والثقافة العربية، حيث يقول:

ومن آجرّة حمراء ماثلة على حفره. أضاء ملامح الأرضِ / بلا ومض/ دمٌ فيها، فسمَّاها/ لتأخذ منه معناها. لأعرف أنها أرضي/ لأعرف أنها بعضي/ لأعرف أنها ماضيَّ لا أحياه لولاها/ وإني ميِّت لولاه، أمشي بين موتاها.[٢]

ومن الواضح أن السيّاب في تذكار مجد العرب الغابر، يشعر بالحزن والغمّ على التراث الذي لا يرجع ثانية وليس بمقدورنا أن نستعيده بعد زواله وموته.

نتيجة البحث:

يستفاد ممّا تقدّم عن الحنين إلى الماضي بأنّ المصدر الحقيقي لها عاطفة الإنسان نحو حاضره الأليم المفعم بما يسخطه ويوجعه من ناحية، ونحو ماضيه المليء بما يرضيه ويفرحه من ناحية أخرى. فالإنسان الذي يميل إلى الحنين إلى الماضي يرى كل شرّ في الحاضر وكل خير في الماضي؛ لذلك يحاول أن ينسى الأول المُمِل ويتذكر الثاني المنعش، اذن تحدث علاقة جدليّة بين سلبيّة الزمن الراهن وإيجابيّة الزمن المنصرم.

ويستنبط مما أسلف ذكره أن السيّاب أكبر شاعر عربيّ معاصر اشتاق إلى عالم ماضيه وانشغل به، وجاء شعره مملوءً بالحنين والشوق والذكريّات؛ فالماضي ظهر عنده ملاذاً يساعده على الهرب من

---

[١]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٩٤.

[٢]. **المصدر نفسه**، ص ٤٠١

الحاضر الكئيب الأليم والمستقبل المجهول الماضي. ولا نحيد عن الصواب عندما نقول إنّ عاطفة الشوق إلى الأمّ والأهل والتبرّم بالحاضر المؤلم المخزي والتضجّر من المرض المهلك والتنفّر من الغربة والشعور باقتراب الموت هي العوامل التي أدّت بالشاعر إلى الحنين؛ أمر كان يبعده، ولولبرهة قصيرة، إلى ما كان يأمله من الماضي المرضيّ عنده، وباعتباره إنساناً له تاريخ يخصّه، وهو يعيش مع ذكرياته ويحيا بتذكارها، ويسلّي نفسه عن الهموم والأوجاع. ثم لا يمكن الإغماض عن تأثير الهواجس السياسيّة والاجتماعيّة على هذا الميل للشاعر.

تأسيساً على هذا الفهم نخلص إلى أنّ بدرشاكر السيّاب أشدّ ما يكون تعطّشاً إلى الماضي، لا لأنّه يكره الحاضر فحسب، بل لأنه يرتاح بالرجوع إلى ما مضى من طفولته وصباه وأمّه وحبّه وأسرته وحياته السياسية والاجتماعية التي عاشها، فبقدر ما كان الشاعر حريصاً على النفور من الحاضر، كان معنيّاً أيضاً بالعودة إلى الماضي، لذلك قام الحنين إلى الماضي بدورٍ لا يستهان به في مكوناته الشعريّة، ويجب على القارئ أن يأخذ هذه المسألة بعين الاعتبار وإلّا يبقى شعر الشاعر وراء ستار الإبهام.

قائمة المصادر والمراجع

أ- العربية:

١- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية**، بيروت: دارالعودة، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨.

٢- امرؤ القيس، **ديوان**، التحقيق والشرح: حنا الفاخوري، دارالجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

٣- بطرس، انطونيوس، **بدر شاكر السياب شاعر الوجع**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د.ت.

٤- بلاطة، عيسى، **بدر شاكر السياب حياته وشعره**، دارالنهار للنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م.

٥- بلوحي، محمد، **الشعر العذري(في ضوء النقد العربي الحديث)**، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

٦- الجبوري، يحيى، **الحنين والغربة في الشعر العربيّ: الحنين إلى الأوطان**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م.

٧- جواد مغنية، أحمد، **الغربة في شعر محمود دريش**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٨- حاوي، إيليا، **بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م.

٩- حداد، علي، **بدرشاكر السياب، قراءة أخرى**، دارأسامه للنشر والتوزيع ، الأردن، عمان، ١٩٩٨م.

١٠- حسن فهمي، ماهر، **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، دارالقلم**، الكويت، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م.

١١- حمود، محمد العبد، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها**، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

١٢- الخير، هاني، **موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، بدرشاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت**، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، جرمانا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

١٣- راضي جعفر، محمد، **الإغتراب في الشعر العراقي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

١٤- رشيد نعمان، خلف، **الحزن في شعر بدرشاكرالسيّاب**، الدارالعربيّة للموسوعات، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٦م.

١٥- الرواشدة، سامح، **معاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.

١٦- السامرائي، إبراهيم، **لغة الشعر بين جيلين**، دارالثقافة بيروت، ١٩٦٥ م.

١٧- السياب، بدر شاكر، **ديوان**، دارالعودة، بيروت، ١٩٨٩.

١٨- الشقيرات، أحمد عودة ا...، **الإغتراب في شعر السياب**، دارعمّار، د. ت.

١٩- عباس، احسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**،دارالشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الثالثة،٢٠٠١م، ١٤٢١هـ.

٢٠- ـــــــــــــ، **بدر شاكر السياب دراسة في حياته وفي شعره**، دارالثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، ١٩٨٣.

٢١- عشري زايد، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٢٢- عنترة، **ديوان ومعلقته**، الشرح والتقيم والتحديث: خليل شرف الدين، دار ومكتبه الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

٢٣- القنطار، سيف الدين، **المرأة في حياة السياب وفي شعره**، دارالنيابيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٢٤- موسى ، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ م.

ب- الفارسية:

١- اعتماديان، محمد رضا، **فرهنگ جامع فرانسه_ فارسی**، انتشارات کمانگیر، چاپ سوم، ١٣٦٧.

٢- پور افکاری، نصرت الله، **فرهنگ جامع روانشناسی- روانپزشکی وزمینه های وابسته**، انگلیسی- فارسی، ج٢، چاپ نوبهار، چاپ أول، ١٣٧٣.

٣- غنی پور ملکشاه، أحمد، و...، «امام زمان (عج) نوستالژی آینده گرا در اشعار سلمان هراتی»، **فصلنامه علمی تخصصی در گستره ادبیات وهنر دینی**، پژوهشگاه علوم وفرهنگ اسلامی، شماره أول، زمستان ٨٩.

مواضع اللبس وتحقيق أمنه في البناء الصرفي والرسم الإملائي

د. مالك يحيا *

الملخص

إن اللغة العربية كغيرها من اللغات لغة التفاهم والتخاطب؛ غايتها القصوى إيصال المعنى؛ لأنها تهجر التعمية واللبس في الغالب ليسهُل على منسوبيها التواصل في ما بينهم، وقد بيّن البحث أن بعض مواضع اللبس يعود إلى البناء الصرفي في كثير من الصيغ، وأن بعضها الآخر يرجع لبسُه إلى المماثلة في الرسم الإملائي.

هذا البحث حاول أن يقف على أهم الوسائل التي تحقق الأمن لمواضع اللبس، فبيّن أن للحركة الصرفية، والقرائن المعنوية واللفظية دوراً رئيساً في تحقيق أمن اللبس وتوضيح المعنى للأبنية الصرفية المختلفة، وأظهر أيضاً أن للالتزام بالرسم الاصطلاحي أثراً مهماً في وضوح المعنى وجلائه.

ودعا البحث إلى عدم الحذف أو الزيادة أو المغايرة في الرسم الإملائي في بعض الألفاظ لأمن اللبس.

كلمات مفتاحية: مواضع اللبس الصرفية، والإملائية.

المقدمة:

تهتم اللغة العربية بألفاظها وتراكيبها المختلفة اهتماماً بالغاً بإيصال المعنى المراد بوضوح وجلاء تامّين، لا تشوبهما شائبة من شوائب اللبس أو الغموض، وتهجر التعمية واللبس في الغالب، لأنهما ليس من سماتها؛ لأن اللغة المُلبسة لا تصلح أن تكون وسيلة للتفاهم والتخاطب؛ ولذلك يُطالعنا لغويونا القدماء في مختلف الفنون بحد المصطلحات حدوداً دقيقة، ليظهر مرادها بوضوح وجلاء، وهذا ينطبق على اللغة في مظانها التي تجمع في أثنائها الألفاظ العربية ومعانيها المختلفة ليسهُلَ التفاهم والتخاطب.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٣/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٦/٤م تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢١ هـ.ش = ٢٠١٢/١١/١١م

ولعل ما يُعزز أن العربية تهجر اللبس والغموض أن فصاحة الكلام " تعود إلى وضوح معناه، وتآلف كلماته، وهجر التعقيد"[١].

ويرى ابن هشام الأنصاري أن من الجهات التي تدخل على المُعرب " أن يراعي ما يقتضيه ظـــاهر الصناعة ولا يراعى المعنى"[٢]، "وأن يراعي معنى صحيحاً ولا ينظر في صحته الصناعة"[٣].

ويطالعنا اللغويون في تآليف النحو والبلاغة بالمعاني المختلفة لكل حرف من حـــروف العربيـــة، في التراكيب المختلفة؛ لئلا يلبس المعنى أو يغمض، فــ "(إلا) في قولهم: إما أن تكلّمني وإلا فاذهبْ، بمعنى (إما)، وفي قولنا: هذا دِرْهَمٌ إلاّ قيراطاً، بمعنى أستثني، وفي قولنا: هذا دِرهَمٌ إلا قيراط، بمعنى (غير)، وفي قوله تعالى : ﴿ **لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَيْكُمْ حُجَّةٌ إِلَّا الَّذِينَ ظَلَمُوا** ﴾ [البقرة : ١٥٠] وتجيء إلا عاطفة بمعنى الواو"[٤].

والحذف لا يصح إلا بدليل على المحذوف لئلا يلبس الكلام ويغمُضَ، ولذلك يفتتح ابـــن هشـــام الأنصاري شروط الحذف الثمانية "بوجود دليل حاليّ أو مقاليّ" على المحذوف ليكـــون المعـــنى بيّنـــاً واضحاً[٥]. ولذلك لم تلحق تاء التأنيث أوصافَ الإناث التي لا يوجد للذكور مثلها، نحـــو : حـــائِض، طامِث، مُرضِع، كاعِب، ناهِد، لأن المعنى بيّن من غيرها. والقول نفسه في وضع المعنى موضع المفرد إذا أُمِنَ اللبس، نحو: لبّيك وسعْدَيك وأضرابهما، وغير ذلك من المسائل التي تعزِّز كون العربية لغة غير.

ويلاحظ أن مؤلفات النحو والصرف لا تخلو من الإشارة إلى اللبس وأمنه في كثير من المواضع، وقد أفردَ من القدماء لهذه المسألة مكاناً الزركشي، باباً عنوانه (إزالة اللبس حيث يكون الضمير يوهم أنـــه غيرُ المراد)، في مصنفه (البرهان في علوم القرآن)[٦]، ولكن هذا الباب يدور في فلـــك وضـــع الظـــاهر موضع المضمر.

---

[١] - الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٧٥.

[٢] - ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ص٦٨٤.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٦٩٨.

[٤] - جلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ١٩/٣.

[٥] - ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب**، ص٧٨٦.

[٦] - بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**.

والسيوطي الذي أفرد لها مكاناً تحت عنوان (اللبس محذور) في كتابه (الأشباه والنظائر في النحو) [١]، ولكنه اكتفى به بتدوين أقوال النحاة في إزالة اللبس من بعض مسائل النحو واللغة.

أما من المحدثين فيطالعنا الدكتور تمام حسان بحديث عام، إذ يرى أن تحقيق أمن اللبس يتم بـالقرائن المختلفة. ولا سيما القرائن اللفظية التي تتناول: "الإعراب والرتبة، والصيغة، والمطابقة، والربط، والأداة، والتنغيم" [٢].

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على المواضع الملبسة في البناء الصرفي والرسم الإملائي، ووسائل أمن اللبس التي تجعل المعنى واضحاً.

يقوم البحث في معظمه على المنهج الوصفي الذي يعتمد على قراءة الظاهرة، ورصدها، وتتبعها، ثم وصفها وصفاً دقيقاً، ليتم بعد ذلك تصنيفها تصنيفاً يخدم الغرض المرجو. وقد ينحرف المنهج عن ذلك إلى التحليل وبيان الرأي، وفق معطيات الجزئيات البحثية للمادة المدروسة. سواء أكان ذلك على مستوى الأبنية الصرفية أم على مستوى الرسم الإملائي.

١ - البناء الصرفي:

الكلام العربي اسم وفعل وحرف، وهو عند الدكتور تمام حسان "اسم وصفة وفعل وضمير وخالفة وظرف وأداة " [٣]، ولكل مما مر دور في تحقيق أَمن اللبس المعنوي، فالاسم جامدٌ ومشتق، والجامد ما يدل على ذاتٍ من غير ملاحظةِ الصفة، أما المشتق فما دل على هذه الصفة.

والمصدر من الجوامد على المذهب البصري، وهو أصل الاشتقاق، وله في العربية أبنية خاصة ذات دلالات خاصة، فهو يقع مفعولاً مطلقاً مؤكداً أو مبيّناً للنوع أو العدد، ومفعولاً معه ولـه، ولا يقع حالاً إلا إذا أُوِّل بمشتق على المذهب البصري.

ولهذا المصدر صيغ مختلفة حملاً على الفعل، ولكل صيغة دلالتها الخاصة، كتلك التي تدل على الحرفة أو الصوت أو اللون أو غير ذلك. وللقرينة الصرفية (الحركة الصرفية) أثر رئيس في تحقيق أمنِ لَبسـها

[١] - السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ١/٢٧٠.

[٢] - تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص١٩٠.

[٣] - **المرجع نفسه**، ص٩٠.

بالفعل، نحو: لعِبَ ولعِبٍ، وفَتَح وفَتْحٍ، ورَكَضَ ورَكْضٍ، وبالصيغ المصدرية الأخرى، ويتحقق أمـــن لبسِ بعض صيغه ببعض المشتقات بكونه جامداً، وبموقعه الوظيفي في التركيب اللغوي، ويتضح ذلـــك في بناء (فَعيْل) نحو: النَقِيْق والصَّهِيْل مَصْدرين، وبناء (فَعِيْل) نحو: كريم وعَظيْم وصَديْق، صفة مشبهة أو مثالاً من أمثلة المبالغة، والقول نفسه فيما كان منه من باب (فاعِلة) نحو: الطّامَّة والصاخَّة والحاقّـــة ـــ إنْ عُدّت مصادرَـــ وما كان من اسم الفاعل المشتق من هذا البناء. والقول نفسه أيضاً فيما جاء من المصدر على زنة اسم المفعول كالمجلود والمعقول والمجرَّب[١].

والاسم الجامد له أبنيته الصرفية، أوصلها الزبيدي [٢] إلى أكثر من (٣٨٨) بناء، ولكل من المـــذكر والمؤنث ألفاظ يُفرق فيها بينهما بعلامة تأنيثٍ أو بغيرها من القرائن كالمعنوية أو غيرها.

والمشتقات بأنواعها المختلفة لها أبنية صرفية خاصة تُحقِّق لها أَمن اللبس بغيرها من مثيلاتها، أو ممـــا جاء من الأسماء الجامدة على صيغها كما مرّ.

وللحركة الصرفية أثر بَيّنٌ في تحديد هذه الصيغ ذات الدلالات الخاصة، فللمصدر الذي يدل علـــى المرة بناء (فَعْلَة)، ويتحقق أمن لَبس اسم المرة بالمصدر الذي ينتهي بالهاء بوصفه نحو: دَعْـــوة واحـــدةٍ، ورَحْمَةٍ واحدةٍ. والقولُ نفسه فيما كان مختوماً بتاء التأنيث من مصادر غير الثلاثي، نحـــو: اســـتقامةٍ واحدةٍ، واستمالةٍ واحدةٍ، وللمصدر الذي يدل على الهيئة بناء (فِعْلة) من الثلاثي، ويتحقق أَمْنُ لَبســـه بالمصدر المختوم بتاء الوصف أو الإضافة، نحو: نِشدةٍ عظيمة، ونِشدَةِ الملهوفِ.

ولاسمي الزمان والمكان بناءا (مَفْعَل) و (مَفْعِل) إذا كانا من الثلاثي، ولهما بناء اسم المفعول إذا كانا من غير الثلاثي، وللمصدر الميمي بناء (مَفْعَل) إذا كان من ثلاثي غير معتلّ الفاء صحيح اللام تُحذف فاؤه في المضارع؛ لأن ذلك له بناء (مَفْعِل)، وله بناء اسم المفعول من غير الثلاثي.

ويتحقق أَمْنُ اللبس فيما مرّ بالقرينة المعنوية ووظيفَة كل منها في التركيب اللغـــوي؛ لأن الحركـــة الصرفية عاجزة عن تحقيقه فيما كان من البناء الصرفي نفسه.

١- أحمد المراغي وزميله، **تهذيب التوضيح**، ص٨١.

٢- خديجة الحديثي، **أبنية الصرف في كتاب سيبويه**، ص٢٠.

ولكل من اسم الفاعل وأمثلة المبالغة واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل أبنية خاصة تميزها عن بعضها بعضاً، ويتحقق أَمن اللبس فيما تشابهت أبنيته من المشتقات وغيرها، نحو: فَاعَــلَ وفاعِــل وفاعِلٍ وفاعَلٍ، ومَفْعِلٍ ومَفْعَلٍ، ومُفَعِّلٍ ومُفَعَّلٍ، بالحركة الصرفية. أما تلك الصفات التي يستوي فيهــا المذكر والمؤنث فيتحقق أمنُ اللبس فيها بذكر الموصوف فيها إنْ حُذِفَت تاء التأنيــث، وبــذكرها إنْ حُذِفَ، أما الصفات التي تطالعنا في المؤنث من غير التاء، نحو: طالِقٍ، وطامِثٍ، وناهِــدٍ، وكاعِــبٍ، وحائضٍ، ومُرْضِعٍ وغيرها فيتحقق أمنُ اللبس فيها بأنها ليست من صفات المذكر، أما ما يطالعنا منــها بالتاء فللدلالة على أنها متوافرة فعلاً زيادة على أنها تستوي فيها الإناث جميعاً، ومن ذلك قوله تعــالى: ﴿ **يَومَ تَرَونَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ** ﴾ [الحج: ٢].

وفي العربية ما لا يتحقق أَمْنُ اللبس فيه بالحركة الصرفية أو بقرينة من القرائن الأخرى إذا اســتثنينا المعنوية في بعض الحالات التي يُعد الفارق فيها تقديرياً، ومن ذلك أسماء الفاعلين والمفعولين الــتي مــن باب مُختار، نحو: مُكْتال ومُبْتَاع ومُقْتَاد وأضرابها، فهذه الأسماء لا يتحقق أَمْنُ اللبس فيها لما أصابها من إِعْلال، فاسم المفعول وزنه (مُفْتَعَلٌ) والفاعل (مُفْتَعِل)، فاللبس يبدو بَيّناً في مثل قولنا: رأيــت مختــاراً يمشي، فالقرائن في هذا القول عاجِزَة عن تحقيق أَمْن اللبس قراءة وسماعاً.

ويتراءى لي أنه إذا أُريد تحقيق ذلك فلا بد من قرينة لفظيةٍ، مثلاً كإبقاء بناء المفعول على (مُفْتَعَــلٌ) من غير إعلال كما في اسْتَحْوَذَ، أو بوضع علامة مميزة لاسم الفاعل من المفعول، ولعل ما يعزز ذلــك قول ابن عصفور: " فلا يقع فَرْقٌ بين اسم الفاعل على هذه اللغة واسم المفعول إلا بالقرائن، فيكــون نظير (مُختَارٍ) في أنه يحتمل أنْ يكونَ اسم فاعِلٍ واسمَ مفعولٍ حتى يتبيّن بقرينةٍ تقترنُ به "[1].

ومن ذلك اسم الفاعل والمفعول (مُقِتِّل) من (قِتِّلَ) في إحدى اللغات؛ لأن أصل اسم الفاعل هــو (مُقْتَتِل)، على أن التاء الأولى سُكِّنت والقافُ كُسِرَت لالتقاء الساكنين، ثم حدث الإدغام، وأصل اسم المفعول (مُقْتَتَلٌ) على أن التاء الأولى سُكِّنت والقافُ كُسِرَت لالتقاء الساكنين، ثم حــدث الإدغــام، وكُسِرت التاء الثانية اِتباعاً لحركة القاف، والقول في هذه المسألة كالقول في سابقتها[2].

---

[1] - ابن عصفور، **الممتع في التصريف.**

[2] - ابن عصفور، **الممتع في التصريف، ٢/٦٤٢.**

ومن ذلك (جائرٌ) اسم الفاعل من (جَأَرَ)*، و(جائِرٌ) اسم الفاعل من (جارَ)، و(سائلٌ) اسم الفاعل من (سَأَلَ) و(سائِلٌ) اسم الفاعل من (سالَ) وأضرابهما، فلا يتحقق أَمنُ اللبس فيهما في مثل قولنا: رأيت جائِراً جالساً، إلا إذا صَحِبتهما قرينةٌ لفظية أو معنوية في التركيب اللغوي، ويظهر لي أن أَمْنَ اللبس يمكن تحقيقه في ما كان من هذا الباب بإعجام الياء المهملة في اسم الفاعل من (سال).

من ذلك ما كان من باب (شادَّ يشادّ فهو مشادّ) وأضرابه لاسمي الفاعل والمفعول، فاسم الفاعل أصله: مُشادِدٌ، أما المفعول فَمُشادَدٌ، فالتبسا بعد حذف حركة الدال الأولى للإدغام، ويتراءى لي أن أَمن اللبس لا يُمكن تحقيقه في مثل قولنا: شاهَدْتُ مُشادّاً، إلا بوضع علامة مميزة لأحدهما إذا لم يكن مصحوباً بقرينةٍ لفظيةٍ أو معنويةٍ.

ومما يُعدّ مُلْبِساً ما يُستَغنى فيه بـ (مُفْعَلٍ) عن (مُفْعِل): مُسْهَب*، ومُحْصَن، ومُلْفَج*، ومُهْتَر*، ومُجْدَع*، ومُجْرَش*، ولقد عَدّ الجوهري ما جاء من ذلك من باب الندرة[1]، ويظهر لي أن ما مر أسماء مفعولين لا فاعلين، على الرغم من أن النحاة على خلاف ذلك، ولعل ما يعزز ما نذهب إليه أن (مُسْهِباً) قد ورد عن العرب، ومن ذلك قول الجعدي[2]:

غَيرُ عَييٍّ ولا مُسْهِبِ

بكسرةِ الهاء في إحدى روايتين، وجاء في (لسان العرب): "والمُسْهِب والمُسْهَبُ: الكثير الكلام "[3]، ويظهر لي وجه آخر في اسم المفعول (مُسْهَب)، وهو أن في الكلام مضافاً محذوفاً استتر الضمير فيه بعد حذفه، والتقدير: مُسْهَبٌ كلامُهُ.

وذهب أبو علي الفارسي إلى أن "مُسْهَبَاً بالفتح الذي يكثر الكلام في الخطأ، أما مُسهِبٌ بالكسر فالذي يكثر الكلام في الصواب"[1].

---

* ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جأر). **الجائر** من جأر هو: الذي يرفع صوته مع تضرع واستغاثة، وجيشان النفس. **المُسهِب** بكسر الهاء وفتحها: الكثير الكلام. **المُلْفِج**: المُفْلِس. **المُهْتَر** من أَهْتَرَ فهو مُهْتَر. **المُجْدَع**: الذي لا أصلَ له ولا ثبات. **المُجْرَشة** من أَجْرَشَتِ الإبل إذا سمنت.

[1] - خالد الأزهري، **شرح التصريح على التوضيح**، ص ١٣٨/٢.

[2] - النابغة الجعدي، **الديوان** ، ص١٩٨. ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (سهب).

[3] - ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سهب).

ولا بد من قرينة تحقق أَمن اللبس في ما مَرّ، كالقرينة المعنوية أو العهدية الذهنية التي تدور في فلك العِلم بأنها خُلِقت هكذا في العربية مُراداً بها أسماء الفاعلين.

ومما يعد مُلْبِساً ما بني للمفعول من الأفعال: خِفْتُ، وبِعْتُ، وعُقْتُ، وخِفنا وبِعنا وعُقْنا، وأضرابها مما يلتبس فيها المبني للمفعول بالمبني للمعلوم؛ لأنه يُتوهَّم في ما أمر أنها للفاعل والمراد للمفعول، وهي مسألة قد أجازها سيبويه مكتفياً بالفرق التقديري، فعلى تقدير كونها للفاعل تكون أوائِلُها مكسورة، أما على تقدير كونها للمفعول فمضمومة[٢].

ولعل ما ذهب إليه ابن مالك من حيث ضمُ أوَّلِ ما كان من هذا الباب أَوْلَى وأظْهَر؛ لأن الضم هو الأصل في هذه المسألة [٣].

ومما يتحقق فيه أمن اللبس بغير الضم: رُعْنَ، وقُدْنَ المسندين إلى نون النسوة، فلا بد من وضع الكسرة فيما كان مبنياً للمفعول من هذه المسألة ليتحقق أمنُ اللبس.

ومن ذلك (تُضارّ) الذي يُمكِن حَملهُ على البناء للفاعل أو المفعول، فعلى تقدير كونه للفاعل يكون من باب (تُفاعِل)، وللمفعول (تُضارَر)، فحذفت حركة الراء للإدغام على الرغم من عدم تحقق أَمْنِ اللبس، فلا بد من علامةٍ فارقةٍ في هذه المسألة إذا لم تتوافر القرينة اللفظية أو المعنوية، كالتي في قوله تعالى: ﴿ **أو دينٍ غيرَ مُضارٍّ وصيَّةً مِن اللهِ** ... ﴾ [النساء: ١٢] أي: غير مُضَارٍّ بوَرَثَتِهِ[٤].

ومما يمكن عده مُلْبِساً " ما جاء في صيغة المفعول من الأفعال مراداً به الفاعل، نحو: جُنَّ وسُلَّ وأضرابهما"[٥]، ويبدو لنا أن أَمْنَ اللبس يتحقق في هذه المسألة بالقرينة العهدية الذهنية، أو بعدِّ ما بعدهما مفعولَ ما لم يُسمّ فاعلُهُ، وهو أولى؛ لأن الحملَ على الظاهر أقلُّ تكلّفاً، وأكثر اطراداً في القياس. ومما

[١] - ابن عقيل، **المساعد على تسهيل الفوائد.**

[٢] - خالد الأزهري، **شرح التصريح على التوضيح**، ٢٩٥/١.

[٣] - المصدر نفسه، ٢٩٥/١.

[٤] - أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، ص ٣٣٧/١.

[٥] - أحمد الحملاوي، **كتاب شذا العرف في فن الصرف**، ص٣١.

يُمكن عَدُّه من ذلك " قراءة حُبَيْشٍ: ﴿ وَنُزِّلَ المَلائِكَةُ تَنْزِيلاً ﴾ [الفرقان: ٢٥]. بالبنـاء للمفعـول، وهذه الأفعال شاذة عند ابن جني"[١]، والقياس عليها مردود ومرذول.

ولعل ما ذهب إليه النحويون من حيث إنه لا يقال فيها: جنَّةُ الله، ولا سَلَّهُ ولا حَمَّهُ، يمكن التخلص منه بأن ذلك تقديري فيما لم يقل فيه ذلك بعد العودة إلى مظان اللغة المختلفة.

ومما يُعزِّزُ كون العربية لا تميل إلى اللبس أنّ قياس اسم المفعول من الثلاثي أن يكون على (مُفْعَـل) ليكـون جاريـاً علـى المضـارع (يَفْعَـلُ)، ولكـن ذلـك يلتـبس باسـم المفعـول مـن (أَفْعَلَ) نحو: مُكْرَم، ولذلك "عُدِلَ عنه إلى (مَفْعُول)" [٢].

ومن ذلك أيضاً "ضُمّ ياء المضارعة في مضارع الثلاثي المزيد بالهمزة، نحو: أَكْرَمَ يُكْرِمُ، وأخبرَ يُخبِرُ، لئلا يلتبس بمضارع الثلاثي مفتوح ياء المضارعَة؛ لأن الهمزة المزيدة تسقط في المضارع "[٣].

ومنه أيضاً " ضمُّ التاء في نحو: استُخْرِجَ واستُحلِي مبنيين للمفعول لئلا يلتبسـا بـالأمر: اسـتَخْرَج، استَحْلِ "[٤]، والقول نفسه في "امتناع الإتباع في: اخرِج كما في: اخْرُج واضْرِب، لئلا يلتـبس الخـبر بالأمر "[٥].

ومنه أن مضارع ذواتِ الواو ضُمَّت عينُهُ، نحو: يَقُولُ، يَعْوُدُ وأضرابهما، أما مضـارعُ ذوات اليـاء فكُسِرت عينُه، نحو: يَبِيعُ، يَسْيِلُ، وأضرابهما، لئلا يلتبسا[٦].

ومما يُعد من البناء الصرفي في هذه المسألة جموع التكسير بنوعيها القلة والكثرة، ويتحقق أمن اللبس فيها بالحركة الصرفية والبناء الصرفي، ولذلك لا يصح حذف الياء تخفيفاً مما كان من باب (مفاعيل) إذا كان يلتَبِسُ ببناء آخر، فمطاعِيمُ جمع مِطْعام، ولا يصحُّ حذف يائه لئلا يلتبس بمطاعم جمع مَطْعَم[٧].

---

[١] - أبو الفتح عثمان ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات.**

[٢] - السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ٢٧١/١ .

[٣] - **المصدر نفسه**، ٢٧٢/١.

[٤] - جلال الدين السيوطي، **همع الهوامع.**

[٥] - **المصدر نفسه**، ٢٢٤/٦ .

[٦] - ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، ٥٣٠/٢.

[٧] - السيوطي، **همع الهوامع**، ٣٣٣/٥ .

ومن ذلك أنهم لم يجمعوا حيَّةً على حيٍّ كما فعلوا في بقرةٍ وبقرٍ، وشجرةً وشجرٍ، وغير ذلك من أسماء الجمع الجنسي مما يفرق بينه وبين مفرده بالهاء؛ لئلا يلتبس بحيٍّ[١].

ومن ذلك أن ما كان من باب فاعِل صفة للذكور العقلاء لا يُجمع على فواعِل؛ لئلا يلتبس بفواعِل جمع فاعِلة نحو: كاتبة وكواتِبَ، وقائمة وقوائمَ، وزاهرة وزواهرَ وغيرها، وما جاء من كلام العرب خلاف ذلك يُعد من باب الشذوذ عند النحاة.

ويبدو أن كثرة ما جاء من شواهد تعزز إجازة ما منعه النحويون[٢] وعليه فلا بد من قرينة معنوية أو لفظية لتحقيق أمن اللبس، ومما يُعد مُلْبِساً إن لم تتوافر القرينة المعنوية أو اللفظية ما جاء من جموع التكسير دالاً على الواحد والجمع، نحو: فُلْك، وهِجان ودِلاصٍ وغيرها[٣]، ومما جاء فيه الفلك مفرداً قوله تعالى: ﴿ **في الفُلْكِ المشحون** ﴾ [الشعراء: ١١٩]، على أن الفُلكَ للجمع المؤنث؛ لأنه يُستعمل واحداً وجمعاً مذكراً ومؤنثاً، ومما جاء منه محتملاً الإفراد والجمعَ قوله تعالى: ﴿ **والفُلك التي تجري في البحر** ﴾ [البقرة: ١٦٤].

ولعل للقرينة اللفظية أثراً بيّناً في تحقيق أمن اللبس فيما مر[٤].

ومما يعد دليلاً بيّناً في هذه المسألة على أن العربية تهجر اللبس وتميل إلى الإيضاح وإيصال المعنى بيُسْرٍ وسهولة أن المفرد والمثنى والجمع قد يُوضع أحدهما موضع الآخر بقيد يحقق أمن اللبس على الرغم من أن الأصل أن يوضع كل لفظ على ما وضع له، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ **قَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُما** ﴾ [التحريم: ٤]، وقوله تعالى: ﴿**والسارقُ والسارقةُ فاقطعوا أيديهما**﴾ [المائدة: ٣٨]، أي: قلباكما، ويمينَيْهما، وقُيِّد ذلك بأن يكون لكل واحد من المضاف إليه شيء واحد؛ لأنه إن كان له أكثر التبس، فلا يصح أن يوضع المفرد أو الجمع في مثل قولنا: قطعْتُ أذني الزيدين للإلباس في عدد المقطوع[٥].

---

[١]- السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ١/٢٧٣.

[٢]- عباس أبو السعود، **الفيصل في ألوان الجموع**، ص٧٥-٧٩.

[٣]- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (فلك)، ص .

[٤]- محمود بن عمر الزمخشري، **المحاجاة بالمسائل النحوية**، ص ١٠٠-١٠٢.

[٥]- **المصدر السابق**، ١٧٨. والسيوطي، **همع الهوامع**، ١/١٧١ .

ولعل ما يعزز أن للبناء الصرفي أثراً بيّناً في تحقيق أمن اللبس ما يطالعنا في الإعلال من مسائل لم يُعلّ فيها الاسم أو الفعل؛ لئلا يلتبس ببناء آخر، ومن ذلك أنهم لم يُعلُّوا: اسوادّ، واعوارّ، وأضرابهما؛ لأنه لو نُقِلت فتحة الواو إلى الساكن قبلها وحذفت إحدى الألفين لأصبحا: سادّ وعارّ، فيلتبس ذلك بفاعل المضاعف[١].

ومن ذلك إعلال اسم المكان من (قام) وأضرابه لتحقق أمن لبسه بـ (قام)؛ لذلك يقال فيه (مَقام)[٢].

ومنه أنهم لم يُعلُّوا مِقْوَالاً ومِخْيَاطاً؛ لئلا يلتبس بـ (فِعَال)؛ لأنهما لو أُعِلا لأصبحا: مِقَالاً ومِخَاطاً[٣] على الرغم من أنه لم يثبت في كلام العرب إعلالهما.

والقول نفسه في عدم إعلال تَقْوال وتَيْسار؛ لئلا يلتبسا بعد النقل والحذف بِفَعال (تَقَال وتَسَار)[٤].

ومنه التصحيح في مثل: نَزوان، وقَطَوان؛ لأنهما يصبحان: نَزان وقَطَان، بعد النقل والحذف، فيلتبس (فَعْلان) بـ (فِعَال)[٥]، ومنه التصحيح في مثل: عَصْوَانِ ورَحَيان؛ لأنهما يصبحان: عَصَان ورَحَان، بعد النقل والحذف، فتلتبس تثنية المقصور بتثنية المنقوص نحو: يَدَان ودَمان[٦].

ومنه التصحيح في سُوْور[٧] وغُوُور[٨]؛ لأنهما لو أُعِلا وحُذفت إحدى الواوين الساكنتين (سُوْر وغُوْر) لالتبس فُعُول بفُعْل، والقول نفسه في قَوُوْل من حيث الإعلال والقلب والحذف، فيلتبس (فَعُول) بـ (فَعْل)[١].

---

[١] - رضي الدين الأستراباذي، **شرح الشافية**، ١٤٤/٣.

[٢] - ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، ٤٨٦/٢ .

[٣] - الرضي، **شرح الشافية**، ١٢٥/٣.

[٤] - **المصدر نفسه**، ١٢٥/٣.

[٥] - ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، ٥٥٢/٢.

[٦] - **المصدر نفسه**، ٥٥٢/٢.

[٧] - ابن منظور، **لسان العرب** (سور). من سُرْتُ سُوْوْراً إذا وثبت وثُرت .

[٨] - ابن منظور، **لسان العرب** (غور). من غارتِ العين غُوُوْراً.

ومن ذلك عدم قلب الواو ياء في مثل: سُوَير وبُويع، كما فعلوا في: رُؤيا ورُوية اللتين أصبحتا بعد القلب: رُيَّا ورُيَّة؛ لأنهما لو عُوملا كذلك لأصبحتا: سُيْرا وبُيَّعا، فيلتبسان ببناء (فُعَّل)[٢].

ومن ذلك عودة الواو في (يغزا) والياء في (رمى) عند إسنادهما إلى ألف الاثنين (غَزوَا ورَمَيا)[٣].

ومن ذلك أيضاً ضمُّ ما قبل الواو عند إسناد (رضي) إليها؛ لئلا تُقلب ياء فيلتبس الجمع بالمفرد [٤].

٢- الرسم الإملائي:

لعل اللبس وأمنه يبدوان واضحين في كثير من الألفاظ التي يغاير لفظها رسمها، أو تلك التي اتخذ فيها الرسم عُمدة في التمييز بينها وبين غيرها.

ومن النوع الثاني (حاشا) التي تأتي اسماً أو اسم فِعلٍ، أو فعلاً، أو حرفَ خفضٍ في العربية، وذهب ابن درستويه إلى أن "الألف فيها ليست لازمة كلزوم الألف في (كِلا) و (كِلتا)، والقياس عنده أن تُكتب بالياء المُهملة، لئلا تلتبس الحرفية بالفعلية، فالفعلية لا بد من كتبها بالياء"[٥]، وذكر الأستاذ عبد السلام هارون أنها "اسم على الصحيح؛ ولذلك تُكتب بالياء"[٦].

ويظهر لنا أنه لا ضرورة لهذه المغايرة في الرسم، لأن الفعلية أو الحرفية أو الاسمية تُعرف من السياق، ولا بد أن نُخْضع لذلك أيضاً حملاً على ما مضى بعض الألفاظ الأخرى نحو (عدا) و (خلا) و (إلى) و(على) حرفين واسمين في بعض الاستعمالات.

---

[١] - ابن عصفور، **الممتع في التصريف:** ٢/٤٦١-٤٩٤.

[٢] - الرضي، **شرح الشافية**، ٣/١٤٠.

[٣] - الرضي، **شرح الشافية**، ٣/١٥٧.

[٤] - ابن عصفور ، **الممتع في التصريف**، ٢/٥٢٩ .

[٥] - عبد الله ابن درستويه، **كتاب الكتّاب**، ص٤٥ .

[٦] - عبد السلام هارون، **قواعد الإملاء**، ص٢٤-٢٥ .

ومن ذلك ما انتهى من الصفات التي تزيد على ثلاثة أحرف بألف فيها ياء نحو: ريّا، وعُلْيا، ودُنْيَا، وأضرابها، فالمعروف في هذه الصفات أن تُرسم بألف، أما إذا سُمّي بها فبياء مهملة، واستثني من هذه المسألة ما كان من باب (عطايا) و(هدايا) وأضرابهما؛ لأنها ليست صفات[١].

والقول نفسه في هذه المسألة كالقول في سابقتها من حيث إنه لا ضرورة إلى المغايرة؛ لأن قرينة التكلم أو القرينة الذهنية أو اللفظية تغني عن ذلك على الرغم من أن قرينة الرسم الإملائي أوضح وأظهر.

ولعل لرسم الأسماء المقصورة التي تزيد على ثلاثة أحرف بالياء المهملة عذراً لئلا تلتبس بالأسماء المنصوبة المنونة، نحو ذكرى، وبُشرى، إذ لو كتبت بألف لالتبس بـ (ذكراً) و(بِشراً) المنصوبين المنونين، ولسنا مع من يدعو إلى وضع فتحتين فوق ألف التنوين للتفرقة بين ما مر[٢]؛ لأن كثيراً من الكتّاب يهملون الضبط، على الرغم من أنه قد يصار إلى الحركات في بعض المسائل؛ لأنها أقل تكلفاً وأكثر وضوحاً.

ومن ذلك وجوب رسم ألف التثنية في مثل: قرأا، يقرأان؛ لأن حذفها يلبسها بالمسند إلى المفرد (قَرَأ) و(لم يُقْرَأنَ) المسند إلى نون النسوة[٣]، ولعل القرينة اللفظية والسياق يغنيان عن هذا اللبس عند من يُتقنون قواعد العربية، أما غيرهم فلا بد لهم من رسمها فيما مرّ وأضرابه.

ومنه (يحيى) علماً للفرق بينه وبين (يَحْيَا) فعلاً، وبذلك يكون قد خالف نظائره كما مرّ؛ لأنه علم مشهور يكثر استعماله، وقيل إنه شاذ، فلا يقاس عليه، ولكن هذا اللبس يُمكن إزالته بما يفهم من التركيب اللغوي للجملة، أو بالقرينة المقامية[٤].

---

[١] - عبد اللطيف الخطيب، **أصول الإملاء**، ص٧٤.

[٢] - **مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، العدد ٨، ١٩٥٥، ص١٠٥.

[٣] - عبد اللطيف الخطيب، **أصول الإملاء**، ص٥٢.

[٤] - ابن درستويه، **كتاب الكتّاب**، ص٤٥.

ومن ذلك زيادة حرف على كلمة لئلا تلتبس، ومنها زيادة الألف بعد واو الجماعة في الأمر والماضي المسندين إليها، والمضارع المسند إليها، نحو: قالوا، قولوا، لم يقولوا، ولم يُلحق بعض البصريين الألف بالمضارع المشار إليه، ولهذه الزيادة أسباب منها:

١- أنها زيدت لأن فصل صوت المد بالواو ينتهي إلى مخرج الألف، وهو قول الخليل بن أحمد.

٢- أنها زيدت للفصل بين الضمير المتصل والضمير المنفصل في مثل قولنا: ضربوا هم، على أن الضمير المنفصل توكيد للمتصل، ولم تلحق الضمير في قولنا: ضربوا هم؛ لأنه في موضع نصب.

٣- أنها زيدت للفصل بين واو الجمع وواو النسق، نحو: كفروا، وردوا، وجاؤوا، ولذلك لم تلحق بواو الجمع المتصلة بالحرف الذي قبلها، نحو: ضربوا، لأمن اللبس، والقول نفسه في الفعل المسند إلى المفرد، نحو: يدعو؛ لأن في الاتصال أمناً للبس.

٤- أنها زيدت للفرق بين الواو المتحركة والواو الساكنة، وهو مذهب الفراء.

٥- أنها زيدت للفرق بين الاسم والفعل[١].

ويظهر لنا أن ما مر من أسباب ليست كافية لتعزيز ادعاء زيادة هذه الألف الفاصلة؛ لأن في زيادتها إحداثاً للبس مع مثل: دَعَوا، وغَزَوا، ولم يَدْعُوا، ولم يَغْزُوا؛ لأن جمهور الكتاب يهملون الضبطين الصرفي والنحوي، ولعل هذا اللبس المزعوم يُتخَلَّص منه بترك فرجة بين كلمة وأخرى، وأن الناس يسمعون أكثر مما يقرؤون، ولعل ما يعزز ما نذهب إليه أن لجنة تحرير مجلة (عالم الغد) دعت إلى عدم زيادتها لبعض التيسير في الطبع والقراءة والكتابة[٢]، وأنكر هذه الدعوة عبد الكريم الدجيلي[٣].

ومنها زيادة الواو بعد راء (عمرو) علماً غير مضاف، غير مصغّر، غير مقترن بـ (أل)، غير منسوب، وليس منصوباً أو قافية بيت، للفرق بينه وبين عُمَرَ الممنوع من الصرف [(٤)]، ولعل هذه الزيادة ليست ضرورية؛ لأن الناس يسمعون أكثر مما يقرؤون، ويمكن أن يستعاض عنها إن كان لا بد

---

[١]- السيوطي، **همع الهوامع**، ٦/٣٢٤-٣٢٥.

[٢]- جعفر عبد الجبار القزاز، **الدراسات اللغوية في العراق**، ص٢٠٠ .

[٣]- عبد الكريم الدجيلي، **وجوب الألف الفارقة بعد واو الجماعة**، ص٨٨-٩٠.

[٤]- الهاشمي، أحمد، **المفرد العلم في رسم القلم**، ص١٨٦.

منها بإسكان ميم (عمرو)؛ لأن ذلك أخف على الكاتب لكثرة استعمال العرب كتابة ولفظاً لهذا العَلم إذا لم تكن قرينة الصرف أو عدمه كافية لتحقيق أمن اللبس.

ومنها زيادة الواو في (أُولي) و(أُولو) الملحق بجمع المذكر السالم للفرق بين (أولي) و(إلى) الجارة، أما (أولو) المرفوعة فمحمولة في هذه المسألة على المنصوبة [1]، والقول نفسه في (أُوْلات) من حيث كونها من باب حمل المؤنث على المذكر، ولست أرى ضرورة لمثل هذه الزيادة؛ لأن الياء يجب إعجامها في الطبع، وهو أظهر من ادعاء زيادة الواو لأمن اللبس في هذه المسألة.

ومنها زيادتها في (أولئك) و(أولي) اسم الإشارة المقصور، على أنها زيدت في الأول للفرق بينه وبين (إليك) وبخاصة أن (إلى) قد تستعمل اسماً في العربية[2]، ولسنا نرى أيضاً ضرورة إلى مثل هذه الزيادة؛ لأن الناس سماعهم أكثر من قراءتهم، ولأن الهمزة لا بد من كتابتها في الطبع، وهي مسألة تزيل ما قد يتراءى من لبس.

والقول نفسه في (أولى) الإشارية؛ لئلا تلتبس بـ (الأُلى) الموصولية؛ لأن الثانية مقترنة بـ (أل) زيادة على جملة الصلة.

ومنها زيادتها في (أُوخيّ) المصغر للفرق بينه وبين (أخي)[3] ، ولا ضرورة أيضاً إلى مثل هذه الزيادة، لأن أكثر الناس لا يكتبونها، و لم تطالعنا هذه الزيادة أيضاً في غير هذه اللفظة.

ومنها زيادة الألف في (مائة) للتفرقة بينها وبين (مِئْة) أو (فئة) ولعل عدم الزيادة أولى في هذه اللفظة؛ لأن كثيراً من الناس ينطقونها بالألف على الرغم من كونها زائدة في الرسم أيضاً، ويعزز ذلك أن الحروف العربية مُعْجمة زيادةً على أن الهمزة لا بد من كتبها، وأن أبا حيان النحوي قد أجاز ذلك[4].

[1] - السيوطي، **همع الهوامع**، ٣٢٧/٦.
[2] - عبد اللطيف الخطيب، **أصول الإملاء**، ص١٠٨.
[3] - السيوطي، **همع الهوامع**، ٣٢٨/٦.
[4] - **المصدر نفسه**، ٣٢٩/٦.

ومما لم يجوّز النحاة واللغويون الحذف فيه اللاتي؛ لئلا يلتبس بالتي بعد حذف الألف والـــلام منـــه، وأجاز ثعلب حذفها على الرغم من هذا اللبس، ويظهر لنا أن حذف اللام ليس مُلْبِســاً؛ لأن رســـم الألف يُحقق أمنَ اللبس بالتي، واللات إذا حُذِفت الياء من الأول كقوله تعالى: ﴿ **وإليــه مــآبِ** ﴾ [الرعد: ٣٦]، أما (اللاء) فقيل إن حذف اللام فيها يجعلها تلتبس بــ (إلا) ولكن هذا اللبس يــزول كما يظهر لنا برسم الهمزة في الاسم، وبأن الناس يسمعون أكثر مما يقرؤون.

ومنها أنهم حذفوا الألف من لفظ الجلالة (الله)؛ لئلا تلتبس باللاهِ في الوقفِ.

ومنها حذف الألف من الحارث علماً وإثباتها في حارث صفة، لئلا يلتبس بحَرِث علماً: لأن اللـــبس مع حرف التعريف منتفٍ؛ لأنها لا تدخل على كل علم[١].

ومنها أنهم لم يحذفوا ألف جمع المذكر السالم إذا كان هذا الحذف مُلْبِساً نحو: طالحاتٍ؛ لأنه يلتـــبس بطَلَحاتٍ. والقول نفسه في جمع المذكر حاذرين لئلا يلتبس بِحَذرين، والقول نفســـه أيضـــاً في جمـــع التكسير نحو دراهم لئلا يلتبس بـــ درهم[٢].

و لم يُجوّزوا أن تُحذف اللام من اللحم والرجل لئلا يلتبسا بكونهما غير مقترنتين بها إذا سبقا بهمزة الاستفهام أو النداء[٣]، ويظهر لنا أن هذا اللبس يزول بوصل الكلام؛ لأن همزة الوصل تُحذف أما همزة القطع فالأصل أن تكتب إذا لم تُخفّف.

ويتضح لنا مما مر أن العربية تهجر اللبس والتعمية؛ لأن الوضوح وإيصال المعـــنى بجـــلاء ووضـــوح غايتها، فما تراءى للنحويين التباس رسمه بغيره من ألفاظ العربية تصرفوا فيه بالحـــذف أو الزيـــادة أو غيرهما، ويتضح لنا أيضاً أن كثيراً مما تُصرِّف فيه لأمن اللبس يمكن إزالة لبسه بالتقيد بقواعد الطبع أو الكتب الحديثة، أو ضبط بعض الحروف كما في إسكان ميم (عمْرو) وفتح نون (قارئينَ) وكســـرها في (قارئينِ)، وكنا نود من النحاة أن يلجأوا للحركة في مثل هذه المسألة، في كثير مما يعـــد مـــن بـــاب الألفاظ المُلْبسة رسماً؛ لأن ذلك أخف في الكتب وبخاصة ما كثر كتبه، ألا تعـــد الألفـــاظ: مَعْـــرِض،

---

[١] - **المصدر السابق**، ٣٣٠/٦ .

[٢] - **المصدر نفسه**، ٣٣٢/٦ .

[٣] - الرضي الأستراباذي، **شرح الشافية**، ٣٣٠/٣.

ومُعَرَّض، ومُعْرِض، من باب ما يَلْبَس لفظه، ألم تتلخص العربية من هذا اللبس بـــاللجوء إلى القرينـــة المناسبة؟

الخاتمة:

رصد هذا البحث مواضع اللبس في بعض الأبنية الصرفية، وبعض حالات الرسم الإملائي، ووسائل تحقيق أمنها، فدل على أن المشتقات بأنواعها المختلفة لها أبنية صرفية خاصة تُحقق لها أمن اللبس بغيرها من مثيلاتها.

كما وضّح أن للحركة الصرفية أثراً بيناً في تحديد الصيغ ذات الدلالات الخاصة، فالمصدر الذي يدل على المرة بناء (فَعْلَة)، ويتحقق أمن لبس اسم المرة بالمصدر الذي ينتهي بالهاء بوصـــفه نحـــو: دَعْـــوةٍ واحِدَةٍ.

- وأبان البحث دور القرائن المعنوية ووظائفها، في تحقيق أمن اللبس في بعض أسماء الفاعلين والمفعولين التي من باب مختار، نحو: مُكْتال، ومُبْتَاع وأضرابها، عاجزة عن تحقيق أمـــن اللـــبس قـــراءة وسماعاً؛ لذلك لا بد من قرينة لفظية مثلاً كإبقاء بناء المفعول على (مُفْتَعَل) من غير إعـــلال كمـــا في (استَحوَذَ).

- وأظهر البحث أنه لا ضرورة إلى المغايرة في الرسم لبعض الألفاظ التي يغاير لفظها رسمها، نحو (عدا)، و (خلا)، و(حاشا)؛ لأن الفعلية أو الحرفية أو الاسمية تعرف من السياق.

- وبيّن أيضاً أهمية الرسم الإملائي في بعض الكلمات، ومن ذلك وجوب رسم ألف التثنيـــة في مثل: قرأا، يقرأان؛ لأن حذفها يَلْبِسُها بالمسند إلى المفرد (قرأ)، و(لَمْ يَقْرَأْنَ) إلى المســـند إلى نـــون النسوة.

- وأوضح البحث أخيراً أن زيادة بعض حروف الرسم الإملائي ليست ضرورية؛ لأن الناس يسمعون أكثر مما يقرؤون، ولعل ذلك يبدو بيناً في (مائة) و(عَمْر) و(عُمَر) وغير ذلك من الألفاظ التي يُتَعثَّرُ في نطقها.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم .**

١- الأزهري، خالد، **شرح التصريح على التوضيح**، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.

٢- الأستراباذي، رضي الدين، **شرح الشافية**، ومعه شرح شواهده لعبد القاهر البغدادي، تحقيق محمد نور الحسن وزميليه، بيروت: دار الكتب العلمية.

٣- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات**، تحقيق علي النجدي ناصف وزميله،القاهرة:المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، دار إحياء التراث الإسلامي، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.

٤- حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، الطبعة الثالثة،القاهرة، عالم الكتب، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

٥- الحملاوي، أحمد، **كتاب شذا العرف في فن الصرف**، د.ط، د.ت.

٦- الخطيب، عبد اللطيف، **أصول الإملاء**، الطبعة الأولى،الكويت: مكتبة الفلاح،١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م.

٧- ابن درستويه، عبد الله، **كتاب الكتّاب**، الطبعة الأولى، تحقيق د. إبراهيم السامرائي وزميله، الكويت: دار الكتب الثقافية، ١٩٧٧ م .

٨- **ديوان النابغة الجعدي**، جمعه وحققه وشرحه د. واضح الصمد، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨.

٩- الزركشي، بدر الدين، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: عيسى البابي الحلبي، الطبعة الثانية، ١٩٧٩ م.

١٠- الزمخشري، محمود بن عمر، **المحاجاة بالمسائل النحوية**، تحقيق د. بهيجة باقر الحسيني، بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٧٣م.

١١- أبو السعود، عباس، **الفيصل في ألوان الجموع**، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

١٢- السيوطي، جلال الدين، **الأشباه والنظائر في النحو**، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، ١٣٦٥ هـ - ١٩٧٥ م.

- **همع الهوامع**، تحقيق د. عبد العال سالم مكرم، الكويت: البحوث العلمية، ٣٩٥ هـ.

١٣- ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، تحقيق فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.

١٤- القزاز، عبد الجبار، **الدراسات اللغوية في العراق**، بغداد: دار الرشيد، ١٨٩١ م.

١٥- ابن عقيل، **المساعد على تسهيل الفوائد**، تحقيق د. محمد كامل بركات، دمشق: دار الفكر، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.

١٦- العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق علي محمد البيجـــاوي، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي.

١٧- ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، ١٣٨٨ هـ.

١٨- هارون، عبد السلام، **قواعد الإملاء**، الطبعة الثانية، الكويت: مكتبة الأمل، ١٩٦٧.

١٩- الهاشمي، أحمد، **المفرد العلم في رسم القلم**، الطبعة الـــ١٥، المكتبة التجارية، ١٩٢٨ م.

٢٠- ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق د. مازن المبارك وزميلـــه، مراجعـــة ســـعيد الأفغاني، الطبعة الخامسة، دار الفكر، بيروت: ١٩٧٩ م.

المجلات :

١ - الرحيلي، عبد الكريم، وجوب الألف الفارقة بعد واو الجماعة، **مجلة عالم الغد**، العدد العاشر، ١٩٤٥.

١- **مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، العدد ٨، ١٩٥٥ م.

چکیده های فارسی

بررسی کشمکش درونی راوی و گرایش آن به آزادشدن از دیدگاه تحلیل روانی ادبیات در رمان «دونده ی بادبادک»

دکتر فوزیه زوباری*

چکیده:

خالد حسینی متن رمان خود «عدّاء الطائرة الورقية» (دونده ی بادبادک) را بـر مبنـای زندگی نامه و خیال داستانی بنا می نهد تا تحولات هوشیاری را در این ذات تأثیر گـذار و تأثیر پذیر با آنچه که پیرامون آن رخ مـی دهـد و شخصـیت هـای دیگـری کـه حـوادث داستان را پیش می برند و به آینده، حال و گذشته آن خوش بـین هسـتند روایـت کنـد؛ نویسنده نقش محوری درونی راوی را که نگاه ذاتی و درونی آن بر هـر چیـز تسـلط دارد مد نظر قرار داده و به نقد و انتقاد آن مـی پـردازد؛ بـه نـاتوانی آن در مقابـل بسـیاری از حوادث می نگرد و تلاش های آن را به تصویر می کشد که سعی می کند ضعف خـود در مقابل موضوعاتی که تشکیل دهنده ی واقعیت های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی زنـدگی هستند را پشت سر گذاشته تا در نهایت بتواند امتحان نفس در گرایشش به آزادشـدن از عذاب های خود به سوی آینده ی موعود را با موفقیت پشت سر بگذارد.

کلید واژه ها: ذات، گرایش، کشمکش، آزادگی.

* - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1390/10/15هش= 2012/01/5م تاریخ پذیرش: 1391/3/20 هش = 2012/06/09م

دوگونه های متضاد و جنبه های آن در متن های (معلقات)

دکتر غیثاء قادره*

چکیده:

دوگونه های متضاد، یک ساختاری است که شباهت و اختلاف دارند، و در هماهنگی ساختار متن آشکار یا پنهان می باشند. این اختلاف و تفاوت باعث نوآوری و زیبایی شعری می شود، که به واسطه ی ساختار شعری متن یک ترجمه ای از حالت روحی شاعر و احساسات درونی او، به شمار می آید.

دوگونه: اصطلاحی است که بر اساس پیوستگی و آمیختگی بین پدیده های جدا گانه می باشد. این دوگونه ها نتیجه دو احساس متفاوتی اند که محیط به شاعر تحمیل می کند. بنابر این دو احساس متضاد که درون شاعر بیدار می شوند عبارتند از:

احساس به هستی خود، و احساس تسلط دیگران بر هستی خود. شاعر این دو احساس را به شکل تصاویر پوشیده و آشکار در متن شعری خود منعکس کرد، که این تصاویر اساس وبنیاد این پژوهش است. مهمترین این ها: جاودانگی/ فنا شدن، وصل/ جدا شدن، برگشتن/ رفتن، تاریکی/ روشنی، زندگی/ مرگ می باشد.

این دو طرف متضاد مقابل همدیگر قرارمی گیرند و ممکن است مکمل همدیگر باشند. اما بدون طرف مقابل هیچ اهمیتی برای یک طرف نیست.

این پژوهش یک بررسی نو است که به بررسی نمونه هایی از متن شعرای معلقات، براساس دیدگاهی ژرف در ساختار زبان متن، علاوه بر تحلیل و تفسیر آن دوگونه پرداخته است.

واین امر از راه پی گیری کردن دوگونه های متضاد در متن می باشد، که این کار با آشکار ساختن سمبل ها ونشانه ها و مفهوم ها در این دوگونه های متضاد، همچنین جنبه های روانشناسی آن در متن، محقق می شود.

کلید واژه ها: دوگونه های متضاد، ساختار متن.

* دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

تاریخ دریافت: 1390/10/25هش= 2012/01/15م تاریخ پذیرش: 1391/3/28 هش =2012/06/17م.

آرایه ی تکرار در شعر «خطاب مِن سوق البطالة» اثر سمیح القاسم

دکتر علی اصغر قهرمانی مقبل*

چکیده

تکرار در شعر عربی از دو جنبه لفظی ومعنایی قابل توجّه است؛ از جنبه لفظی باعث غنای موسیقی شعر می‌شود واز جنبه معنایی سبب تأکید معنی می‌گردد.

این نوشته بر آن است که آرایه تکرار را در شعر مشهوری از سمیح القاسم شاعر بزرگ فلسطینی با نام «خطاب من سوق البطالة» (خطبه‌ای از بازار بیکاری) بررسی نماید که شاعر در آن رنج‌هایی را که ممکن است فلسطینیان از سوی اسرائیل متحمّل شوند به تصویر کشیده است، ولی با وجود تمامی این دشواری‌ها موضع شاعر در برابر دشمن که همان مقاومت و پایداری است در هیچ شرایطی تغییر نخواهد کرد.

ما در این نوشته آرایه تکرار را در شعر مذکور، در سطوح مختلف آن، یعنی تکرار واژگان، تکرار عبارات و تکرار صیغه‌های صرفی بررسی می‌کنیم. همچنین هدف شاعر را از به کارگیری تکرار در شعر خود، مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم.

کلید واژه‌ها: تکرار، موسیقی، تأکید، مقاومت.

---

* دانشیار زبان وادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر.

تاریخ دریافت: 1390/12/15هش= 2012/03/05م تاریخ پذیرش: 1391/3/30 هش = 2012/06/19م

مهاجرت و زن در رمان «پرواز برخلاف زمانه» اثر«املی نصرالله»

دکتر علی گنجیان خناری*
حورا رشنو**

چکیده

«املی نصرالله» با احساسات لطیف ودیدگاه عمیق خود، توانسته است در مجموعه رمانهای خود، توجه خواننده را به مسائل اجتماعی چون جنگ و مهاجرت و مسائل زنان جلب کند. اهمیت این مساله زمانی روشن می شود که در می یابیم بشر امروزی در ارزش های معنوی چون ایمان وعشق متزلزل شده است.

املی نصرالله بر عشق بر وطن و پایداری در راه آن تاکید می کند چرا که آن را همچنان، مهم و قابل طرح می داند.

نویسنده در رمان«پرواز برخلاف زمانه»، ازمعایب ومحسنات هجرت سخن می گوید و پیوسته خاک وطن را با غربت مقایسه می کند. این بررسی ها بر پایه فطرت انسانی ووجدان بشری صورت گرفته است.

طبیعی است که کشور در زمان جنگ به مبارزان ومدافعان خود نیاز دارد اما مهاجرت وسیعی که درزمان جنگ در سالهای (1990-1975م) از لبنان به دیگر کشورها صورت گرفته پیامدهای ناخوشایندی به همراه خود داشت که نویسنده از آن پرده بر می افکند واز آن میان بر گمشدگی هویت انگشت می گذارد.

این پژوهش در تلاش است به بررسی مضمون رمان «پرواز برخلاف زمانه» درچهارچوب زن و مهاجرت بپردازد. چرا که این دو مضمون محور اصلی رمان مورد نظر می باشند. و از سویی دیگر، زندگی نویسنده و شخصیت آن را نیز مورد مطالعه قرار داده و از داستان رمزگشایی می کند.

این پژوهش، بر روش فنی وروان شناختی تکیه دارد. گاهی نیز از نقد و موازنه بهره جسته است.

کلید واژه ها: املی نصرالله، رمان پرواز برخلاف زمانه، مهاجرت، زن، پایداری ملی.

* دانشیار زبان وادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: 1391/01/18هش= 2012/04/6م تاریخ پذیرش: 1391/5/20 هش = 2012/08/10م

ابن اثیر؛ از نبوغ و برتری تا خودشیفتگی و غرور

دکتر عیسی متقی زاده*
محمد کبیری**

چکیده:

این جستار به بررسی نمونه ای از تحول یک شخصیت نابغه به شخصیتی خود شیفته می پردازد.خودشیفتگی آدمی را از حالت طبیعی ومعمول خود خارج ساخته واو را در فضایی آکنده از غرور، خودپسندی و خودپرستی قرار می دهد.

روانشناسان با بررسی های که در مورد شخصیت نابغه انجام داده اند دریافتند که این نوع شخصیت میل بیشتری به خودشیفتگی و خودپسندی دارد.

در این پژوهش به بررسی یکی از شخصیتهای نابغه به نام ابن الأثیر پرداخته شده است، این شخصیتِ برجسته ی ادبیات عربی، گامهای نوینی در جهت احیای زبان وادبیات عرب در سده ششم و به ویژه سده هفتم هجری که ستاره ادبیات عرب رو به افول گذاشته بود، برداشته است.اما این شخصیت نابغه از خودشیفتگی حاصل از نبوغ در امان نماند، و به شخصیتی خودشیفته تبدیل شد.

در این جستار پس از بررسی زندگانی ابن اثیر وحیات ادبی عصرش، ابتدا به تبیین مفاهیمی همچون نبوغ و خودشیفتگی و رابطه ی موجود میان آنها پرداخته شده است، سپس به بررسی جلوه هایی از نبوغ وبرتری او و نمونه هایی از آنچه خودشیفتگی او را در کتاب مشهورش *المثل السائر* نشان می دهد پرداخته شده است.

کلید واژه ها: ابن اثیر، نبوغ و برتری، خودشیفتگی، المثل السائر

* - استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس تهران.
** - کارشناس ارشد رشته ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس تهران.
تاریخ دریافت: 1390/10/25هش= 2012/01/15م تاریخ پذیرش: 1391/5/20 هش =2012/08/10م

مبانی آموزش زبان عربی با تکیه بر پژوهش های تطبیقی نوین

دکتر جمعی محمود بولعراس*
دکتر محمد خاقانی اصفهانی**
دکتر آمال فرفار***

چکیده

در این جستار، هدف ما ارائه مبانی آموزش زبان عربی در پرتو زبان پژوهی غربی نوین است، که در افق آن مباحث آموزش زبان عربی از پژوهش های تاریخی آغاز شده، و با فراتر رفتن از بررسی صرف قواعد زبان، به شیوه های یادگیری و فرایند تعامل دوسویه در آن می پردازد.

این پژوهش برای تحقق هدف بالا به بررسی روش های کارکرد دوسویه و پویایی در کاربرد زبان همت می گمارد، تا از این طریق بستر آموزش زبان از چارچوب کلاس درس فراتر رفته، همه فضای اجتماعی را فراگیرد. ما مبانی این آموزش نوین به شیوه غربی را باز می نماییم تا در رفع کاستی های آموزش زبان سنتی در حیطه زبان عربی گامی برداشته باشیم.

کلید واژه ها: آموزش زبان عربی، نحو آموزشی، مکتب ساختار گرا، مکتب زایشی و گشتاری، مکتب زبانشناسی اجتماعی تداولی

---

* استاد کرسی پژوهش های آموزش زبان عربی برای غیر عرب زبانان، دانشگاه ملک سعود، ریاض، عربستان سعودی.

** استاد گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه اصفهان khaqani@khaqani.org

*** استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه تبسه، الجزائر.

تاریخ دریافت: 1390/11/08هش= 2012/01/28م تاریخ پذیرش: 1391/6/17 هش = 2012/09/07م

بررسی نقدی وجه تسمیه قصیده ی «لامیه ی عرب»

دکتر محمد موسوی بفرویی*

چکیده

لامیه ی عرب شعری است که ادیبان ودانشمندان زیادی به علت کلمات ومحتوای خوب آن به برتری آن بر سایر قصاید اقرار کرده اند، وبه همین خاطر بحث مذکور موضوع شایعی در میان آنها می باشد اما علیرغم این توجهات به نظر می رسد که حقیقت امر اینگونه نباشد، زیرا اگر بخواهیم به طور عمیق ودقیق این موضوع را بررسی کنیم در می یابیم که مبالغات زیادی در آن صورت گرفته است لذا این مقاله بر آن است که این مبالغات را تعدیل و نواقص را با مقایسه با قصاید مهم دیگر مانند قصیده زهیر بن ابی سلمی و نابغه ذبیانی با نقد وتحلیل در معنا ومحتوا بررسی کند تا ماهیت این قصیده فهمیده شود. از نتایجی که به آن می توان رسید این است که این وجه تسمیه به علت برتری آن نبوده بلکه عامل اساسی در این مورد تعصباتی بوده که عرب در قبال نهضت شعوبیه داشته است لذا این قصیده می تواند یکی از قصیده های جاهلی باشد نه بالاتر.

کلید واژه ها: لامیه ی عرب، شنفری، ادبیات قدیم، نقد قصیده.

---

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان.

تاریخ دریافت: 1390/09/15هش= 2011/12/6م تاریخ پذیرش: 1391/07/20هش= 2012/10/11م

گونه‌های گذشته‌گرایی در شعر بدر شاکر السیّاب

دکتر سیدرضا میراحمدی*
دکتر علی نجفی ایوکی**
نجمه فتحعلی زاده***

اصطلاح نوستالژی (گذشته‌گرایی) یکی از اصطلاح‌های نقدی است که در سال‌های اخیر در میان منتقدان شعر رواج یافته است. گر چه این اصطلاح در نقد ادب عربی تازگی دارد، اما مفهوم آن از همان عصر جاهلی وجود داشته است. این شگرد از اسباب و انگیزه‌های فراوانی همچون انگیزه‌های شخصی، عاطفی، سیاسی، اجتماعی، و... سرچشمه گرفته است. شاعری که غربت او را می‌آزارد یا از اوضاع شخصی و اجتماعی زمان خویش در رنج است به نوستالژی روی می‌آورد، بنابراین می‌توان این رویکرد را بر اساس عوامل یاد شده به فردی واجتماعی_ سیاسی تقسیم کرد. گفتنی است که در دوره ی معاصر این پدیده در پرتو حوادث سیاسی و اجتماعی و دردهای فردی شاعران عرب نمود بیشتری در شعر پیدا کرده است. سیاب (1926-1964م) نیز از برجسته‌ترین شاعران معاصر عرب در این رویکرد است که احساس اشتیاق و آرزومندی به زمان کودکی و جوانی و نیز به خانواده و وطن در سروده‌هایش بسیار پر رنگ جلوه‌گر است.

از مهم‌ترین نتیجه‌های پژوهش حاضر آن است که بدر شاکر سیّاب تحت تأثیر عوامل فراوان، به ویژه عاطفه ی سرشار و ژرفی که او را به روزهای رؤیایی و زیبای بی تکرار می‌کشاند، به گذشته ی لبریز از شادی‌ها و آسودگی‌ها پناه می‌برد تا اندوه‌هایی را که از هر طرف به او روی آورده به فراموشی سپرد.

کلید واژه ها: نوستالژی(گذشته‌گرایی)، سیّاب، بازگشت، اشتیاق، گذشته، حسرت.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان.
** - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان.
*** - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان.

تاریخ دریافت: 1391/02/07هش= 2012/04/26م تاریخ پذیرش: 1391/8/25 هش = 2012/11/15م

موارد ابهام و بر طرف شدن آن در ساختار صرفی و نگارشی

دکتر مالک یحیی*

چکیده:

زبان عربی در برخورداری از پدیده های زبانی مانند درک متقابل و با هم گفتگو کردن همانند زبان های دیگر است. دورترین هدف زبان عربی رساندن معنی است زیرا غالبا کلی گویی و ابهام را رها می کند تا این که رساندن آنچه که میان دو طرف است آسان شود این مقاله مشخص می کند که بعضی موارد ابهام به ساختار صرفی و بعضی دیگر به همانندی کلمات در نوشتار بر می گردد.

این مقاله به توضیح دادن نقش اصلی حرکت صرفی و شباهت لفظی و معنوی در روشن سازی معنای ساختارهای مختلف صرفی می پردازد. همچنین این مقاله تأکید می کند که متعهد بودن به طرح اصطلاحی در آشکار شدن معنا اثر مهمی دارد.

کلید واژه ها: موارد ابهام صرفی، نگارش، صرف.

*- استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

تاریخ دریافت: 1391/03/15هش= 2012/06/4م تاریخ پذیرش: 1391/8/21 هش = 2012/11/11م

Abstracts in English

Narrating Self Conflict and its Inclination towards Liberation from the Psychological-Analytical Perspective of Literature "The Kite Runner" as a Model

Dr. Fawzieh Zoubari*

Khaled Hussain builds up the text of his Novel "The Kite Runner" on the borders of the biography and novel imagination and chronicles the changes of the consciousness in this active and reactive self about what happens with it and what goes around it, and with the other characters that direct the events of narration, its development and its interaction with openness to the future, as it was opened to its present and past. He also targets the role of the narrator, whose self-vision dominates everything, thus he criticizes him and his surroundings, and looks at his disability in the face of many events, and his attempts to overpass his weakness towards the issues that constitute the social, cultural, and historical realities in which he lives, to be able at the end to pass the test in working for liberation from its torments towards a promising future.

Keywords: Self, Tendency, Conflict, Liberation.

---

*- Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

Contrastive Dualities and their Dimensions in texts of Long Poems

Dr. Ghaithaa kadra*

Abstract

Contrastive dualities are linguistic structures with both overlaps and contrasts in meaning and pronunciation. This difference brings about creativity and beauty in the poems. Because of the poetic structure of the poem, it is a translation of the psychological state of the poet and his internal feelings. Duality is the term which refers to the connection between separate phenomena. These dualities result from dual feelings awakened in the poet, which include: feelings toward self and feelings toward the dominance of others over the poets' self. The poet expresses these two types of feelings in this poetry in the form of images. These images form the basis of this study. The most important include: immortality/destruction, connection /separation, return/departure, light/darkness, and life/death. These contrasts may complement each other but one is not important without the other member of pair. This research is a new investigation dealing with poetic examples of some of the poets of long poems. It analyzes and interprets them by going to the depth of poetic structures. This is done by tracing the contradictory dualities in texts which in turn, is done by revealing symbols, and sings for these dualities in the light of their psychological dimensions.

Key words: Contrastive dualities, textual structure

---

* Associate Professor, Tishreen University, Syria.

Aesthetics of Repetition in "An Address from the Market of Idleness" by Samīh Al-Qāsim

Dr. Ali Asghar Ghahramani Moghbel*

Abstract

In Arabic poetry, the device of repetition functions at two levels: form and meaning. In form, repetition makes for musical richness, and in meaning, it makes for emphasis. The present article is a study of repetition in "An Address from the Market of Idleness" by Palestinian poet Samīh Al-Qāsim. The poem depicts actual and possible Palestinian sufferings inflicted by Israelis and stresses that the poet's resistance against the enemy will not be affected. In this article, the device of repetition is studied by considering repeated words, phrases and similar verb forms, and the poet's intention in using repetition.

Keywords: Repetition, Music, Emphasis, Resistance

*- Associate Professor of Persian Gulf University، Bushehr, Iran.

Immigration and Women in "*Flight against Time*" by Emily Nasrallah

Dr. Ali Ganjian Khenari*
Hawra Rashnow**

Abstract

Emily Nasrallah, with her tender feelings and profound thoughts, has directed our attention, in her works, towards social issues such as war, immigration and women affairs. The fact that modern man no longer holds to his spiritual values such as faith and love demonstrates how significant these social issues are.

Emily Nasrallah emphasizes patriotism and resistance, because she believes these to be still important. In her novel "*Flight against the Time*", she discusses the merits and demerits of immigration and constantly compares homeland with Diaspora. These comparisons are based on human nature and conscience.

It is natural that at the time of war any country needs its militants and soldiers. In Lebanon, however, large numbers of people migrated to other countries at the time of war which had unfortunate consequences including loss of identity. This Lebanese novelist has addressed these consequences. The present research aims at investigating the theme of "*Flight against Time*" with reference to women and immigration which are the two dominant themes of the novel. Moreover, it examines the life and character of the author. This paper utilizes a technical and psychological method as well as criticism and comparison.

Keywords: Emily Nasrallah, "*Flight against Time*", Immigration, Woman, War, National resistance

*- Associate Professor of Allameh Tabataba'i University, Iran.

**- M.A, Al-Zahra University, Iran.

Ibn al-Asir: From Genius and Superiority to Narcissism

Dr. Eisa Motaghizadeh*
Mohammad kabiri**

Abstract

This study fouses on the transformation of a genius to a narcissist. Narcissism removes man from the normal situation and puts him in an atmosphere of arrogance and conceit.

Psychologists have found that genius tend to become narcissists and be afflicted with conceit. This article investigated the Personality of Ibn-al-Asir. This figure in Arabic literature took a creative step in reviving Arabic literature and literature in 6th and 7th centuries, when Arabic literature was in decline. But, he was not immune to narcissism arising from his genius. In this investigation, having surveyed Ibn-al-Asir's life and literary context, we elaborate on such concepts as genius and narcissism and their interrelationship. Then we consider some of the manifestations of this genius and his superiority and examples of his narcissism as found in his well-known book, Al-Masal Al-Saer.

Key words: Ibn al-Asir, Genius, Superiority, Narcissism, Al-Masal Al- Saer.

*- Assistant Professor, University of Tarbiat Modares, Iran.
**- MA student, University of Tarbiat Modares, Iran.

Principles of Teaching Arabic: Possible Contributions of Recent Approaches

Dr. Boulaares Djemai*
Dr. Mohammad Khaqani Isfahani**
Dr. Amal Fafar***

Abstract

The purpose of this paper is to review the principles of teaching Arabic according to contemporary approaches of teaching second and foreign languages in the West. It explores the possibility of benefitting from these approaches to enrich Arabic teaching practice. The paper follows the evolution of language teaching approaches from basing instruction on syntactic knowledge up to acquiring the ability to use the language collaboratively, interactively, and communicatively. It closely examines the communicative approach, particularly one of its components, the interaction perspective. This perspective focuses on using authentic language, not only within the confines of the classroom, but also in social settings.

Keywords*:*

Teaching Arabic Language, Teaching Syntax, Structuralism, Generative-transformational grammar, Social-constructivism.

*- King Saud University, Saudi Arabic kingdom.

**- Professor, Isfahan University, Iran.

***- Assistant Professor, Tebsa University, Algeria.

A Critical Study of the Ode, Lamyat-ol-Arab and its Title

Dr. Sayyed Mohammad Mousavi Bafrooei*

Abstract

Lamyat-ol-Arab is a Poem which has been widely acclaimed and considered superior to other odes by many scholars and literary figures due to its high quality. But, in spite of this acclaim, it seems that this should not be case and if the work is investigated deeply and accurately, many cases of exaggeration will be revealed. This article aims to modify these exaggerations and fill up the gaps by comparing this ode with other important odes such as the odes by Amr-ol-Ghays and Nabeghah Zobyani, criticizing and analyzing both their form and their content. One conclusion is that the name of the ode under investigation is not given to it because of its superiority but mainly because of prejudices of Arabs against Shoubiah movement. So, this ode can be just one of the pagan odes, not the best ode.

Keywords: Ghaseedah (ode), Lamyat-ol-Arab, Pagan, Al-Shanfara

*- Assistant Professor, Semnan University, Iran.

Types of Nostalgia in Bader AL- Shaker AL-Sayyab Poetry

Dr. Sayyed Reza Mirahmadi*
Dr. Ali Najafi Ivaki**
Najmah Fathalizadfh***

Abstract

Nostalgia is a term frequently used in recent years by poetry critics. Though recently gaining momentum in Arabic criticism, it had existed since per-Islamic era and is motivated by personal، political، social, and emotional factors. A poet living in exile or suffering from the socio-political situation may resort to nostalgia. Taking the above-mentioned factors into consideration, we can categorize this technique into personal and social types. At present, nostalgia originates in political, social, and personal concerns and AL-Siab, the pioneer of blank poetry, is a one of the most popular poets whose poems reflect his desire and enthusiasm for his childhood, country and homeland.

The findings of the present research indicate that Badr Al-Shaker often took refuge in his happy, cheerful past to forget the sorrows engulfing his life. This article studies nostalgia ,types, and reasons in Al-Siabs poetry.

Key Word: Nostalgia، Al-Siabs, Enthusiasm, Past, Yearning

*- Assistant Professor of Kashan University, Iran.

**- Assistant Professor of Kashan University, Iran.

***- MA student of Kashan University, Iran.

Ambiguity and Disambiguation in the Syntactic Structure and Spelling of Arabic

Dr. Malik Yahya*

Abstract

Arabic language is similar to other languages in linguistic phenomena such as mutual comprehension and conversation.

The main aim is conveying meaning because ambiguity and generalization is given up in the interest of clear communication. This article shows that some cases of ambiguity are syntactic and some are lexical. It explains how syntax and lexical similarity play their roles in clarifying the meaning of different syntactic structures. This article also emphasizes that respecting spelling conventions contributes to communication.

Key words: Syntactic ambiguity, spelling errors

*- Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	،	،
ب	b	b
پ	—	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	—	č
ح	.h	ḥ
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	—	
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ţ	ţ
ظ	ẓ	ẓ
ع	،	،
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِـ	i	e
ـَـ	a	a
ـُـ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ‘Askarī
Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.
Assistant Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
Academic Consultant: Dr. Āẕartāsh-e Āẕarnūsh
Executive manager and Site Manager: Dr. Ali Zeighami

Editorial Board (in Alphabetical Order):

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī
Executive Support: Hamideh Arghavany Bidokhty
Printed by: Semnān University
Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.
Phone: 0098 231 3354139 **Email: lasem@semnan.ac.ir**
Web: www.lasem.semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

ISSN: 2008-9023

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

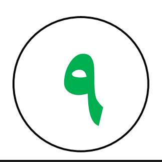
Research Journal of
Semnan University (Iran)   Tishreen University (Syria)
Volume3, Issue10&11, Summer & Fall 2012/1391

جامعة تشرين

جامعة سمنان

ردمد: 2008-9023

دراسات في اللغة العربية وآدابها



مجلّة فصليّة دولية محكّمة تصدر عن جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الثالثة، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش /٢٠١٢م

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصليّة دولية محكّمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاكر العامري

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإنترنتي: الدكتور علي ضيغمي

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الانكليزيّة: الدكتور هادي فرجامي

الخبيرة التنفيذية: السيدة سمية ترحمي

التصميم والتنضيد: الدكتور علي ضيغمي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

الرقم الهاتفي: ٠٠٩٨ ٢٣١ ٣٣٥٤١٣٩ **البريد الإلكتروني**: lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٩)

فصليّة دوليّة محكّمة، تصدرها جامعتا

سمنان الإيرانيّة وتشرين السوريّة

السنة الثالثة، العدد التاسع

ربيع ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدبها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقم بـ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي **(ISC)** التابعة لوزارة العلوم الإيرانية يتمّ عرض مجلة « **دراسات في اللغة العربية وآدابها** » العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ اين نشريه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی كل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پايگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـش مجله ی علمی پژوهشی **«دراسات في اللغة العربية وآدابها»** از سال 2010م در پايگاه استنادی علوم جهان اسلام **(ISC)** نمايه سازی شده است.

شروط النشر

في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلةُ الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً و لم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب النصّ على النحو الآتي:

صفحة العنوان: (عنوان البحث،اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد).

الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

قائمة المصادر والمراجع(العربيّةوالفارسيةوالإنكليزية)،وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب **بالحرف الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة **بالحرف الأسود الغامق** متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية في كل صفحةعلى حدة ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً**: اسم الكاتب بالترتيبالعاديّ تتبعه فاصلة،عنوان الكتاب **بالحرفالمسوّد** تتبعه فاصلة،رقم الصفحةمتبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة **بالحرف الأسود الغامق**، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى

أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقّم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- يجب أن يتضمن الملخص أهم نتائج البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: التمهيد – أهمية البحث وضروراته – منهج البحث – سابقة البحث.

٩- ترسل البحوث عبر الموقع الإنترنتي للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم traditional Arabic، قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ للهوامش السفلية، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

١٠- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١١- يجب أن يراعي الكتّاب قواعد الإملاء العربي الصحيح.

١٢- في حال قبول البحث للنشر في مجلّة **دراسات في اللغة العربية وآدابها** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١٣- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه. وإذا كان للبحث كاتبان يحصل كل واحد منهما على نسختين وإن ازداد عدد الكتاب على الاثنين فيحصل كل شخص على نسخة واحدة.

١٤- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحملون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٥- يتمّ الاتصال بالمجلة عبر العناوين التالية:

في إيران:سمنان،جامعة سمنان،كلّية العلوم الإنسانية،مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم يعقوب.

الأرقام الهاتفية : إيران: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

إنّه لممّا يُثلج الصدور ويُفرح القلوب أن نرى هذه الشجرة الفرعاء، **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، تنمو وتزداد نموّاً وازدهاراً يوماً تلو آخر بعد أن كانت بذرة طيبة غرستها أيدٍ أمينة وتعاهدتْها بالرعاية والحنان قلوب خافقة تنبض بحبّ ا**...** والخير والإنسانية، وجهود حثيثة بذلها جميع الأساتذة الفضلاء وتعاون بنّاء منهم مع أسرة تحرير المجلة. أمنيتنا أن تستمرّ تلك الجهود وذلك التعاون لأجل الارتفاع بمستوى المجلة العلمي كي تكون، بحقّ، جسراً بين الثقافتين العربية والفارسية.

عليه، نُهيب بكافة الأساتذة، الإيرانيين خاصة، أن يركّزوا على المواضيع التي تُعنى بالأدب الفارسي الغنيّ من أجل تعريفه إلى العالم العربي أكثر فأكثر.

إنّ مسألة تقوية الأواصر الثقافية بين إيران والدول العربية لهي من المسائل المهمة والأهداف الكبيرة التي سعت المجلة، ولا زالت تسعى، إلى تحقيقها رغم ما تواجهه من صعوبات جمّة لا تخفى على المطّلعين، وكلّنا أمل في تعاون الزملاء الكرام معنا لتذليلها.

من هنا تبرز مسألة **رفع مستوى البحوث** المقدمة للنشر في المجلة كضرورة من ضرورات هذا السبيل الشاقّ وهذه الرحلة المضنية وغاية سامية تسعى المجلة لتحقيقها بكلّ ما أُوتيت من قوّة، وذلك بفضل مساعدة الأساتذة الذين يتفضّلون علينا بتقبّل تحكيم البحوث وتعاونهم المثمر معنا في هذا المجال. لذا فإنّنا، في الوقت الذي نبارك فيه جهود أولئك الأعزاء، نستحثّهم على بذل المزيد من الدقة والتعمّق في تحكيم البحوث المرسلة إليهم. كما لا يفوتنا هنا أن نتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان لزملائنا الأساتذة الكرام في **قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين السورية**، الذين لولا جهودهم المخلصة وسعة بالهم وطول أناتهم وصبرهم معنا لما رأى هذا الوليد الجديد نور الأمل وزهرة الحياة.

إنّ المجلة، إذ تشدّ على أيدي الأساتذة الكرام، تأمل فيهم توخّي الدقة أكثر في كتابة بحوثهم وعدم الانزعاج من طلبات المجلة وأسرة تحرير المجلة المتكرّرة لتعديل بحوثهم وصولاً بها إلى المستوى العلميّ اللائق بالمجلة.

ومن هذا المنطلق، قامت أسرة التحرير بإجراء تغييرات، أو بالأحرى، إضافة تعليمات جديدة إلى شروط النشر علّها تُسهم في إغناء البحوث ورفع مستوى المجلة علمياً.

ويُعدّ قيام أسرة تحرير المجلة بإصدار استمارة جديدة لتحكيم البحوث باللغة العربية خطوة على هذا السبيل، وستقوم في القريب العاجل بإضافة تعليمات حول تحرير البحوث وكتابتها ليسهل الأمر على الكتّاب والمحكّمين وتحقيقاً للأهداف المنشودة.

ختاماً، نستميح الجميع عذراً لما حدث من الأخطاء في الأعداد السابقة والعذر عند كرام الناس مقبولُ.

مع فائق الشكر والاعتذار

فهرس المقالات

قراءة نقدية في كتاب النقد الثقافي للدكتور عبد الله الغذامي

الدكتور يوسف حامد جابر*

الملخص

يهدف كتاب النقد الثقافي إلى الكشف عن المضمر النسقي في النصوص الأدبية التي تشكل بنية الثقافة السائدة، ويطرح مشروعه النقدي بوصفه بديلاً من النقد الأدبي الذي تقتصر مهمته على البحث في جماليات هذه النصوص، ليمارس فعل التعمية على مضمراتها التي تمثل جوهرها الحقيقي.

من هنا يأتي النقد الثقافي ليكشف عن تلك الأنساق الثقافية، ويقوم بتعرية مضامينها، وكشف أنماطها التي تتداخل مع أنماط المجتمع، فترسخ من خلال ذلك هيمنتها عليها، ثم تعمم هذه الهيمنة عبر وسائل الإنتاج الثقافي والاجتماعي المختلفة. وقد قمنا بمناقشة مضمون هذا الكتاب في أهم مفاصله وعملنا على تصويب بعض مساراته.

كلمات مفتاحية: النقد، الثقافي، الأنساق، عبد الله الغذامي

المقدّمة

بدأ النقد الثقافي يطل على الساحات المعرفية في العقود الأخيرة من القرن الماضي، بوصفه بديلاً من النقد الأدبي، يستوعبه، ويتجاوزه في الوقت ذاته، فإذا كانت مهمة النقد الأدبي تقويم الأعمال الأدبية بعد تحليلها واكتشاف قوانينها الداخلية، فإن النقد الثقافي يتجاوز هذه المهمة ليخلق شبكة من التداخلات المعرفية التي تشمل حقول المعرفة الإنسانية، الساعية إلى الكشف عن الأنساق المضمرة في النصوص الأدبية التي لم يتمكن النقد الأدبي من كشفها والقبض عليها، إذ إن النصوص الأدبية تخفي في ثناياها متوناً أخرى غير متون القيم الفنية والجمالية التي تخلقها علاقات التركيب والصورة والأسلوب والدلالة التي يسعى الناقد الأدبي إلى إظهارها، متوناً تصنعها بنية ثقافية، تقوم بتشكيلها قيم اجتماعية وتاريخية وحضارية، عبر مسارات زمنية متنامية، تتغلغل في بنية النصوص الأدبية، وتوجهها،

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/١٥= ٢٠١١/١٢/٦ تاريخ القبول: ١٣٩٠/١٢/٢٠ = ٢٠١٢/٠٣/١٠

بقصد أو من دون قصد، لخلق أنظمة معرفية تهيمن على السياسة والاقتصاد والتاريخ، وتخطو مخرجاتها باتجاه تكوين علاقات نمطية تتفاعل مع ذاتها، وتتوالد باستمرار، لتعيد إنتاج دلالاتها التي تتحكم بمفاصل إنتاج الثقافة وتوزيعها.

إن كتاب «النقد الثقافي» للدكتور الغذامي يقوم على تبني مثل هذه النظرية وتعميم فعلها على البنية الثقافية العربية، من خلال الكشف عن الأنساق المضمرة في بنية هذه الثقافة التي تخبئ داخل خطابها البلاغي والجمالي قيماً أخرى غير جمالية، منطلقاً من أن الجمالية ليست إلا " أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع"[1].

لذلك فإن الهدف الذي يسعى الغذامي للوصول إليه من مشروعه هذا، هو أن هذه الأنساق المضمرة في النصوص الشعرية خاصة، هي التي أنتجت مفاهيم الفحولة الشعرية التي من سماتها، التعالي، وعشق الذات والتمايز بين الآخرين، واحتكار القيم التي أنتجت، بدورها مفاهيم الفحولة السياسية، بما مارسته من طغيان سياسي واجتماعي عبر العصور. فضلاً عن ذلك فإن كتاب الغذامي هذا يطرح قضايا إشكالية، تمس جوهر العلاقة بين المثقف / الشاعر، والسلطة، اذ يحمل الغذامي الشاعر مسؤولية فساد السلطة وطغيانها، دون البحث في طبيعة السلطة وعلاقاتها وممارساتها.

وبالنظر إلى ذلك، فإننا سنقوم بقراءة هذا المنتج النقدي، ومناقشة أبرز محتوياته، في محاولة لإعادة تصويب بعض مساراتها، من خلال عدد من المحاور الأساسية، نذكر منها: ١- النقد الثقافي / المنهج والمصطلح، ٢- النسق الناسخ / اختراع الفحل. ٣- تزييف الخطاب / صناعة الطاغية.

أولاً: النقد الثقافي / المنهج والمصطلح:

يباشر الغذامي هذا المحور بطرح عدد من الأسئلة، تشكل مفاتيح دراسته هذه، لعل أبرزها ما يتناول فيها الحداثة العربية، وهل هي حداثة رجعية ؟ ثم يتساءل بعدها عن مضمون الشعر العربي

[1] - عبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، ص٣٠.

ومسؤوليته في القضاء على الشخصية العربية، بإسهامه في اختراع الطاغية السياسي الذي يقاربه الناقد مع الفحل الشعري [١].

وقبل أن ننتقل إلى قضايا أخرى تشكل مقومات بحثه، لا بد من مناقشة الغذامي فيما تم طرحه هنا، ونعني بذلك مسألة الحداثة بوصفها حركة تمس قضايا الإنسان، بما في ذلك قضايا النقد الثقافي الذي يعد أحد تجليات الحداثة التي تعد بدورها إحدى تجليات العولمة، كما سنبين لاحقاً. وهنا يمكن أن نسأل الغذامي، هل توجد لدينا في الأصل حداثة عربية، بالمفهوم العلمي للمصطلح ؟، وهل الحداثة بوصفها تمثل نصاً مفتوحاً على مضامين التقدم والتطوير، لا بل هي إدخال هذه المضامين في مسرح الحياة وحركتها الفاعلة، استطاعت أن تدخل إلى مفاصل الحياة العربية ؟ أم أنها ظلت طافية على السطح من خلال شعارات يتم إطلاقها بين الحين والآخر، كي تمارس فعل التعمية عما يجري حقيقة في أصل هذه الحياة ؟ إن مثل هذه الأسئلة تثير إشكاليات كبرى أيضاً، تخص حركة النقد العربي الحديث الذي يدور في فضاء الحداثة، سواء أكان نقداً أدبياً أم نقداً ثقافياً ؟ فإذا كان النقد ممارسة منهجية في البحث تتناول الأعمال الأدبية وفقاً لدراسات متكاملة ومتفاعلة، تراعي وحدته، وتعمل على مقاربته مع فضائه الإنساني والحضاري، وتستثمر طاقاته الخلاقة تفسيراً وتحليلاً وتأويلاً، وتعيد صياغته نقداً، لتجعل جذوة الحياة كامنة فيه، فإن إمكانية فعل ذلك تكاد تكون غائبة عن نقدنا الحديث، ليس عن الفعل النقدي الإبداعي، وإنما عن وجوه الحياة الأخرى، فكيف إذا كان الأمر متعلقاً بالحداثة التي وفدت مفاهيمها ومفرزاتها إلينا من الغرب، دون أن نكون قادرين على تهيئة المناخات المناسبة لتجسيد هذه المفاهيم، واستقبال تلك المفرزات ؟! ففي الغرب مثلاً كان هناك نمو معرفي أفقي وعمودي، تم إنجازه وفق عملية تاريخية نجم عنها تطور مجتمع شامل ومفتوح في مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، واللاحق يبنى على السابق، فـ فوكو في الحفر المعرفي، ودريدا في التفكيك، وجادامر وهيدجر وهوسرل وغيرهم في التأويل والفنومنولوجيا وغيرهما، ما كانت نظرياتهم لتقوم دون نظريات نيتشة وكانط وهيجل وديكارت وغيرهم، أما في المجتمع العربي فإن مثل هذه المفاهيم، في الأصل، هي مفاهيم مهزوزة، فنحن لا نستطيع الحديث عن ديموقراطية أو عقلانية أو علمانية بالمعنى

[١] - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي / قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص٧.

الحقيقي للكلمة؛ أي لا يمكننا الحديث عن امتلاك حداثة حقيقية، إننا في كثير من القضايا نواجه لاعقلانيات تخترق مجتمعاتنا، وترسخ فيها قيماً تقليدية ترتد بنا إلى قيم أكثر سطحية وانغلاقاً.

ننتقل إلى قضية محورية مهمة يؤكدها الغذامي على مساحة دراسته كلها، وهي إعلانه عن موت النقد الأدبي، بسبب انشغال هذا النقد، حسب زعمه، في قراءة الجمالي الخالص، وتسويغة وتسويقه، ومن ثم، إخفاقه في معرفة عيوب الخطاب، وفي كشف ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة، وإحلال النقد الثقافي مكانه[1].

إن الغذامي لا يكف عن إطلاق الأحكام التي تنقصها الدقة في كثير من المواضع، سعياً وراء تأكيد مقولاته. وهنا نريد أن نسأله، من قال إن النقد الأدبي يقرأ الجمالي فقط ؟ إن هذه المسألة، إن حصلت، ليست علّة النقد الأدبي، وإنما علة الناقد، فالنقد الأدبي يشتغل على النص الأدبي، والنص الأدبي فعالية ليست ثابتة، وإنما فعالية متحركة ديناميكية محتملة، وهو يمتلك ذواكر عديدة، ومثلما هو متعدد المعاني، هو متعدد القراءات أيضاً، إنه نص مفتوح، وكل قراءة فيه تنتج معاني جديدة، وهذه المعاني تمس أدق مفاصل الحياة، بسبب " أن النص هو منتوج للشاعر، والشاعر قائم في مجال اجتماعي، وبالتالي، فهو محكوم بالحركة الصراعية المتولدة فيه، مما يسمح بنقل سمات هذه الحركة إلى النص من منظور رؤيته لها، وموقفه المؤسس على هذه الرؤيا، الأمر الذي يجعل النص أكثر التصاقاً بالحياة، ويسمح لنا بمعرفة المزيد عن خصائص الحركة الاجتماعية القائمة التي يشكل النص أبرز منعكساتها "[2] وتصبح مهمة النقد الأدبي هنا هي الغوص في عالم النص، الذي ينفتح على عالم المبدع / الشاعر، يتقمصه كي يكتشف عالمه الواسع، ويقبض على مكوناته عبر عمليات إعادة إنتاجه في كل مرة، وهي مكونات جمالية وغير جمالية. فكيف فات الناقد الغذامي إدراك هذا الفهم، وهو الذي جعل دوائر نقده تتسع لتطال أنشطة ثقافية واجتماعية عديدة ومتنوعة ؟!.

إن هناك صلة وثيقة تربط النقد الأدبي بالعلوم الإنسانية، كالفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع والاقتصاد وعلم النفس والأدب واللغة، بوصفها تشكل مكونات الحياة وتجلياتها المعرفية والسلوكية في

---

[1] - المرجع نفسه، ص٨-٩.

[2] - يوسف حامد جابر، **قضايا الإبداع في قصيدة النثر**، ص٧.

كل زمان ومكان."إن النقد يكشف بدوره في الأدب عن الإنسان في محيط اجتماعي عادي، في الأسرة أو المجتمع الخاص به، أو بنواحيه المختلفة، فيكشف بذلك عن طبيعة الإنسان في ذاته وعن كفاحه في تحقيق مصيره، سواء كان هذا الكفاح ضد الطبيعة أو ضد قيود مجتمع ما، أو ضد من يقفون في سبيله من الأفراد" [١]. وبذلك يصبح أبرز مهامه الكشف عن أسرار هذا الواقع وتعرية مقوماته ومرتكزاته التي يتضمنها النص الأدبي، وليس من مهامه التعمية على هذا الواقع والقفز من فوقه.

إن الناقد الغذامي مغرم بالنقد الثقافي، لا يكف عن مدحه وتثمين قيمته، دون أن يبين لنا كيف تسرب هذا النقد إلى الساحة الثقافية العالمية، ثم استقطبته الساحة الثقافية العربية بوصفه أحد مفرزات حركة العولمة التي تعمل على احتواء مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحضارية، والسيطرة عليها، بعد أن تمكنت هذه العولمة من اختراق معظم الحصون الثقافية والفكرية والعقائدية التي بنتها المجتمعات البشرية لتحصين ذاتها من مثل هذا الغزو، دون أن يعني ذلك أن العولمة لا تتضمن قيماً إيجابية، تخص الثورة المعلوماتية، وتطور وسائل الاتصال والإعلام وتحديث معالم المجتمع، وغير ذلك. غير أن تمثل مثل هذه القيم لمصلحة إنسان هذه المجتمعات، وليس إلى تركها تدخل مفاصل حياتنا، وتتغوّل فيها، لتجعل كل شيء فيها تابعاً لها على حساب مستقبل الإنسان العربي وهويته، والطعن في انتماءاته الفكرية والحضارية. وقد تمثل هذا بشكل واضح في طروحات النقد الثقافي الذي تبناه الغذامي، وجسده في تناوله البنية الثقافية العربية، ولا سيما الشعرية منها، دون تحليل موضوعي لبنية المجتمع العربي ولتحولاتها عبر العصور، وهذا سيشار إليه في حينه.

ننتقل مع الناقد الغذامي إلى قضية تخص حساسية الناقد الأدبي الذي ينفي عنها سمة التطور والتجديد عبر مراحل تشكل النقد الأدبي حيث يقول: "ما كان جميلاً في نظر الناقد القديم ظل جميلاً لدى الناقد الحديث" [٢]. وهذا كلام يفتقر إلى الصواب والدقة، ذلك أن الغذامي لم يجر مقارنة بين مواقف أعلام النقد القديم، ومواقف أعلام النقد الحديث من أشكال المكونات الأدبية ومضامينها ومفهوماتها. صحيح أن هناك مواقف نقدية قديمة وأخرى حديثة، يمكن مقاربة بعض مكوناتها، غير أننا

[١] - محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص١٤.

[٢] - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص٥٩.

نجافي الصواب إذا قلنا إن الحساسية النقدية بقيت كما هي في القديم والحديث، ولا نعتقد، ولا نظن أن غيرنا يعتقد كذلك، أن مواقف الأصمعي وابن سلام وابن قتيبة وثعلب وابن المعتز وابن طباطبا والعسكري والآمدي والقيرواني وغيرهم من مفاهيم الشعر واللغة والخيال والصورة والتركيب والوزن والإيقاع وغيرها، هي نفسها مواقف العقاد ونعيمة وطه حسين ومندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم وحسين مروة وأدونيس وجابر عصفور وكمال أبو ديب وغيرهم. صحيح أن مفاهيم الحداثة في حياتنا الثقافية والاجتماعية هي مفاهيم مهزوزة، بسبب كونها ما تزال في الإطار النظري غير الممنهج، وغير المصوغ في إطار نظرية متكاملة، بسبب عوامل تعود إلى طبيعة المجتمعات العربية، وطبيعة نخبها المثقفة، ولكنها تطل بين الحين والآخر بشكل خجول، وتسعى إلى تحريض المتلقي على تمثلها وبلورتها.

إن حكم الغذامي هذا يعود إلى رغبته في تسويق مشروعه في النقد الثقافي، لأنه قل أن تخلو صفحة واحدة من تأكيده على أهمية هذا النقد وأهمية ممارسته، ومن ثم، التأكيد على الدلالات النسقية المضمرة التي يمكن للنصوص الأدبية أن تتضمنها، ثم دعوته إلى إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه النقدي إلى كونه الثقافي، مما يستدعي، من وجهة نظره، عدداً من العمليات الإجرائية، يجب الأخذ بها، وهي النقلة الاصطلاحية التي تشمل عدداً من الوظائف والدلالات، لعل أبرزها، الدلالات النسقية ذات البعد الثقافي، والمجاز الكلي، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة والجملة النوعية، والعملية الثانية هي النسق الثقافي، ثم وظيفة النقد الثقافي المتمثلة بالانتقال من نقد النصوص إلى نقد الأنساق، ثم التطبيق المتمثل بمعرفة الأنساق التي أبرزها نسق الشخصية الشعرية [١].

وعلى الرغم من أن الناقد يفصل في هذه العمليات الإجرائية، ويمعن في شرح واستحضار الأدوات والمفاهيم والطرائق الأخرى التي يمكن أن تدعم حضور النقد الثقافي، وترسخه في الساحة المعرفية، مما يعكس خلفية معرفية غنية، غير أنه كان يخفق أحياناً في إطلاق بعض الأحكام، وفي تمرير دلالات تحتاج إلى تصويب وإعادة نظر. ففي معرض حديثه عن الدلالة النسقية نجده يفصل بين الدلالة الصريحة المرتبطة بالشرط النحوي والوظيفة النفعية، وبين الدلالة الضمنية المرتبطة بالوظيفة الجمالية، ثم

[١] - المرجع نفسه، ص٦٢-٨٩.

يضيف دلالة ثالثة هي الدلالة النسقية التي تكشف عن الفعل النسقي داخل الخطابات [1]، وإذا كنا ألمحنا إلى أن مفهوم الجمال ليس ثابتاً، وإنما هو متغير بتغير الحساسية الأدبية المرتبطة، بشكل أو بآخر، بتغيرات غير أدبية، وبأن ما يسمى بالدلالة النسقية يمكن للنقد الأدبي أن يكشف عنها، فإننا نذكر الدكتور الغذامي بأن علاقة وثيقة تربط بين البنية النحوية والبنية الضمنية، وأن هناك تحولات مستمرة تمارسها البنية النحوية لخلق مضامين البنية الضمنية، وإغناء هذه المضامين، وأن النحوي هو الذي يتضمن الدلالة الأدبية، ويدفعها باتجاه المتلقي. فالنحوي هو تشكيلات البنية اللغوية وقواعدها، ولا يمكن الوقوف على أية دلالة نصية إلا من خلال البنية النحوية. فاللغة تتشكل وفق علاقات نحوية، ولا يمكن فصل محاورها ومقوماتها، إلا من أجل تعريف هذه المحاور ومحمولاتها التي تنسج في نهاية الأمر فضاء عالمها، الذي هو فضاء إنساني، كي تخصب هذا الفضاء من خلال إسهامها في تشييده أولاً، ثم في كشفه ثانياً. إن " الإنسان يشكل وجوه حياته من خلال اللغة بأكثر مما يعرف. العبادة والحب والسلوك الاجتماعي والفكر المجرد، وصور المشاعر، كل ذلك تشكله اللغة"[2]. ولذلك يمكن القول إن علاقات أساسية فاعلة تربط بين النحوي والأدبي والثقافي لكشف أنماط النص وأبعاده ومستوياته.

ثانياً: النسق الناسخ / اختراع الفحل:

يعد هذا المحور أبرز محاور كتاب الغذامي وأكثرها غنى بالمعلومات، لأن غاية الناقد في عمله هذا أبرز ما تتجلى في هذا الجانب الذي يتسع ليشمل الأساس الذي تقوم عليه بنية الشعر العربي، إذ يطعن من خلالها في سلوك الشاعر العربي الذي يقوم في معظمه على المراوغة والكذب والنفاق وضخامة الأنا، حسب زعمه، مما أسس شخصية عربية تمثلت مقومات ذلك السلوك، ورسخته من خلال علاقات اجتماعية نمطية، تدفع باتجاه ترسيخ ثقافة غير عقلانية، هي ثقافة الزيف والطمع والتفحيل وإلغاء الآخر. يقول: "وفي بحثنا هذا سوف نسعى إلى تشريح الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية / طبقية وأنانية، وتخلق من ورائها

---

[1] - المرجع نفسه، ص٧٢-٧٣.

[2] - مصطفى ناصف، **نظرية التأويل**، ص٢١.

أنماط سلوكية وثقافية ظلت هي العلاقة الراسخة في قديمنا وحديثنا " [١]. وكان سبق سعيه هذا تأكيده على أن " شخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخرين من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجاً سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي مما ربى صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول)" [٢].

من هنا، نجد أن الغذامي يبدأ بالنتيجة أولاً، ثم يقوم بعد ذلك بتدعيمها، وبث الروح فيها، مخالفاً في ذلك قواعد البحث العلمي، لأن البحث العلمي من مهامه أن يبدأ أولاً بتناول الظاهرة واستقراء مكوناتها، ومقاربة هذه المكونات للوصول إلى الأحكام والحقائق، وليس العكس، لأن في الاستقراء انتقالاً للفكر من الجزء إلى الكل، من دراسة النصوص إلى تكوين الحقائق العامة والسمات المشتركة التي تعد بمترلة القوانين التي تكشف عن مفاصل هذه النصوص، وهذا لم يفعله الغذامي، مما يُشعر بعدم علمية أحكامه، والطعن في نزاهتها، خاصة إذا نحن أدركنا أن الأحكام التي تشكل منطلقاً للنقد الثقافي، كما لغيره، ينبغي أن تكون شاملة لبنية الظاهرة الثقافية موضوع البحث، وليست مجتزأة، فالنص بنية كلية، واختزال فكرة ما، من خلال عزلها عن سياقها الكلي يشكل خروجاً عن سياق الممارسة الإيجابية للظاهرة، والاستقواء بها على بقية الظواهر الأخرى. وهذا ما فعله الناقد في مواضع عديدة، إذ يقول: " ولقد ورد في الأثر الشريف في حديث الرسول (ص) أنه قال: لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يَرِيَه خير من أن يمتلئ شعراً، وهذا أول موقف مضاد للشعر" [٣].

إن الغذامي يتسلح هنا بقول الرسول (ص) الذي يسفه فيه الشعر، ويسفه قائله، جاعلاً من هذا القول درعاً يتحصن خلفه للطعن في وظيفة الشعر الإيجابية، بوصفه ديوان العرب وسجل تاريخهم وحاملاً لقيمهم، غير أن الناقد قد أغفل مواقف أخرى للرسول (ص) كانت تثمن الشعر وتعلي من شأنه، عندما كان ينصت إلى روائع الشعر العربي، فيقول: "إن من الشعر لحكمة، وإن من البيان

[١]- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص٩٤-٩٥.

[٢]- المرجع نفسه، ص٩٤.

[٣]- المرجع نفسه، ص٩٥.

لسحرا"[١]، وهذا اعتراف من الرسول (ص) بأهمية الشعر، وما يحتويه. كما أغفل الغذامي حثّ الرسول (ص) حسان بن ثابت شاعر الرسالة المحمدية على قول الشعر والمنافحة عن الدين، في قوله: " اهجهم وروح القدس معك"[٢]. وأغفل قول الخليفة عمر الذي يدفع فيه الناس إلى تعلم الشعر "احفظ محاسن الشعر يحسن أدبك، فإن محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساويها" وحتى القرآن الكريم لم يذم الشعراء بعامتهم، وإنما قسمهم إلى فريقين، فريق مع الله وفريق مع الشيطان[٣] فكيف تناسى الغذامي هذه الأحكام التي تنطلق من أعلى القيم الدينية وذروتها ؟.

إن موقف الرسول (ص) الذي قدمه الغذامي دليلاً على زيف الشعر وانحطاطه، إنما هو مرتبط بسياقه التاريخي، والهدف منه، هو الوقوف في وجه شعراء قريش ومن يساندهم، ممن افتروا على الله والرسول والمسلمين كذباً وزوراً، لأننا ندرك أن الرسول الأكرم قام بتوجيه شعراء الدعوة الإسلامية إلى المسار الصحيح، انطلاقاً من الوظيفة النبيلة التي يمكن للشعر أن ينهض بها، وهي الدفاع عن الحق والصدق وبث روح الفضيلة والتضحية بين الناس.

وعلى الرغم من ذلك كله، نجد الغذامي يشير إلى أن " الشعر ديوان العرب وسجل وجودها الإنساني والتاريخي، وبما أنه كذلك فلا مفر من حث الناس على تعلمه، كما فعل عمر في رسائل إلى بعضولاته،وكما فعل ابن عباس الذي جعل الشعر أحد مصادر تفسير الآيات القرآنية"[٤]. وهنا نريد أن نسأل الغذامي،كيف يمكنلخليفة مثل عمر أن يلجأ إلىحث الناس على تعلم الشعر،وكذلك ابن عباس، إذا كانا يدركان أن الشعر هو الشر وهو الكذب، في مخالفة صريحة لموقف الرسول (ص)، وهذا محال.

إن الرسول الكريم الذي كان يؤكد في كثير من مواقفه قوله: " إنما جئت لأتمم مكارم الأخلاق، وهذه المكارم هي الكرم والعفة والمروءة والوفاء وغيرها، وهي المكارم نفسها التي حفظها الشعر، وأكد عليها، بوصفه حافظاً لهوية الأمة، ومجسداً لروحها وثقافتها، وليس كما يقول الغذامي من أن " القيم

[١] - الإمام أبو عبد الله محمد البخاري، **صحيح البخاري**، ص١٩٧٦، رقم الحديث ٤٨٥١، وص٢٢٧٦ رقم الحديث ٥٧٩٣.

[٢] - يوسف بن عبد البر (أبو بكر)، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، ص٣٤٥.

[٣] - الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧.

[٤] - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص٩٧.

الشعرية هي قيم البغي والاستكبار والفخر بالأصل القبلي، وهذا يرتبط بالغزو والشعر الذي لا بد أن يمجد وأن يخلّد هذه المعاني. وهذه هي الحال منذ عمرو بن كلثوم المتباهي بالظلم والتسلط إلى زهير بن أبي سلمى الحكيم الذي يقول إن من لا يظلم الناس يُظلم "[1]. ولو أن الغذامي سعى وراء معاني الكرم والوفاء والحكمة التي يتضمنها الشعر الجاهلي، والشعر الذي تلاه، لكان أدرك الحدود الشاذة للقيم الشعرية التي أوردها هنا، وأن المعاني الإيجابية هي الأصل، وما عداها شاذ وغريزي يتبع سلوك الإنسان غير المنضبط. فالغذامي لم يجد في شعر زهير سوى نصف بيت من معلقته التي نظمها تكريماً لهرم بن سنان والحارث بن عوف اللذين أوقفا حرباً ضروساً بين الأقارب، وحقنا دماءهم بعد أن دفعا ديات القتلى من مالهما الخاص، وقد تناسى الناقد المعاني النبيلة التي تتصل بالحكمة والحِلم والوفاء والعفة والإيثار التي تمتلئ بها معلقته ويمتلئ بها ديوانه الشعري.

بعد ذلك نجد الغذامي يمعن في إضفاء صفات خاصة استثنائية على الفحل الشعري الذي تك اختراعه بوصفه يمثل رأس الهرم الطبقي، ومكانته لا تتحقق إلا بإلغاء الآخرين عبر الظلم والبغي وسطوة الفرد الواحد، والقدرة على البطش وتضخم الذات، ويسوق أمثلة على الفحل الشعري، فيذكر جريراً والفرزدق وأبا تمام والمتنبي وغيرهم، على أن كلاً من هؤلاء الشعراء إنما ورث صفات التفحيل عن أبيه الشاعر، أو عن جده الشاعر، عبر تمثل تلك الصفات جيلاً، لا بل يزيد عليها. يقول: " وكما رأينا الفرزدق وجريراً يتقاسمان ضمير الأنا، فإن تنامي هذه الأنا النسقية يأخذ بالتلون والتنوع على أيدي الشعراء جيلاً بعد جيل، فالمتنبي وهو المترجم الأكبر للضمير النسقي مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي)"[2]. قبل أن نشير إلى المتنبي بوصفه أباً نسقياً، كما يقول الغذامي، نلفت إلى تضخم الأنا عند جرير والفرزدق، هذا التضخم الذي فاعله ما عرف بشعر النقائض، الذي عملت السلطة الأموية في بعض مراحلها على خلق المناخ المناسب له، بوصفه وسيلة لتسلية الجماعة العاطلة عن العمل، ولإلهائها عما يجري داخل السلطة، خاصة أيام الخليفة سليمان بن عبد الملك وابنه الوليد، إذ انبرى الهجاؤون يملؤون أوقات الناس بأهاجيهم التي تحولت إلى نقائض مثيرة ومقذعة في الهجاء والتفاخر بالأنساب

[1] - المرجع نفسه، ص١٠٢.

[2] -المرجع نفسه، ص١٢٥.

وبالكلام على الثأر، وبالتشبيب والمس بأعراض الناس وهتك عورات النساء، خاصة بين جرير والفرزدق، مما تطلب من كل منهما البحث عن معان يتفوق بها على الآخر، وينال منه، وممن ينتمي إليهم تحت سمع السلطة وبصرها [١].

أما بالنسبة إلى المتنبي، فنرى الناقد يقدم شواهد من شعره يستدل من خلالها على الاستفحال وتضخم الأنا، كما في قوله:

" أَنا الَّذي نَظَرَ الأَعمى إِلى أَدَبي وَأَسمَعَت كَلِماتي مَن بِهِ صَمَمُ

أَيَّ مَحَلٍّ أَرتَقي أَيَّ عَظيمٍ أَتَّقي

وَكُلُّ ما قَد خَلَقَ اللهُ وَما لَم يَخلُقِ

مُحتَقَرٌ في هِمَّتي كَشَعرَةٍ في مَفرِقي

وَإِنّي لَمِن قَومٍ كَأَنَّ نُفوسَنا بِها أَنَفٌ أَن تَسكُنَ اللَحمَ وَالعَظما " [٢]

بالإضافة إلى نصوص أخرى يرى فيها الغذامي أن المتنبي يحتل مكان الصدارة في الخطاب النسقي من خلال تعاظم ذاته، وامتلائها به، دون أن يبقي فيها أي مكان للآخر، فهذه الذات فوق القانون وفوق الناس، وهو في ذلك كله ابن نسقي تناسل من قوم آخرين يمثلون طبقة نسقية متعالية [٣]. ولكن على الرغم من أن المتنبي يحمل في داخله بعضاً من هذه الصفات، غير أنه يحمل معها صفات أخرى أكثر إيجابية، وأكثر إنسانية، وتنبئ باتساع أفق شخصيته وفيضها على الآخر، من خلال رؤيا تعمق حس الفضيلةوالحق ورفعة الإنسان،ومنخلال نبذه لكل أشكال الخضوع والهيمنة والذل، في مثل قوله:

" إِذا أَنتَ أَكرَمتَ الكَريمَ مَلَكتَهُ وَإِن أَنتَ أَكرَمتَ اللَئيمَ تَمَرَّدا

وَوَضعُ النَدى في مَوضِعِ السَيفِ بِالعُلا مُضِرٌّ كَوَضعِ السَيفِ في مَوضِعِ النَدى [٤]

---

[١] -شوقي ضيف، **العصر الإسلامي**، ص٢٤٠- ص٢٥٠.

[٢] - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص١٢٦-١٢٧.

[٣] - المرجع نفسه، ص١٢٧-١٢٨.

[٤] - أبو الطيب المتنبي، **الديوان**، ص١٥٠.

وقوله:

أَيـــــنَ فَضـــــلي إِذا قَنِعـــــتُ مِـــــنَ الـــــدَهرِ بِعَـــــيشٍ مُعَجَّـــــلِ التَنكيـــــدِ

عِـــش عَزيـــزاً أَو مُـــت وَأَنـــتَ كَـــريمٌ   بَـــينَ طَعـــنِ القَنـــا وَخَفـــقِ البُنـــودِ

فَـــرُؤوسُ الرِمـــاحِ أَذهَـــبُ لِلغَـــيظِ   وَأَشـــفى لِغِـــلِّ صَـــدرِ الحَقـــودِ

فَاطلُـــبِ العِـــزَّ في لَظـــى وَدَعِ الـــذُلَّ   وَلَـــو كـــانَ في جِنـــانِ الخُلـــودِ [1]

وقوله:

" وَإِنَّمـــا النـــاسُ بِـــالمُلوكِ وَمـــا   تُفلِـــحُ عُـــربٌ مُلوكُهـــا عَجَـــمُ

لا أَدَبٌ عِنـــــدَهُم وَلا حَسَـــــبٌ   وَلا عُهـــــودٌ لَهُـــــم وَلا ذِمَـــــمُ

بِكُـــــلِّ أَرضٍ وَطِئتُهـــــا أُمَـــــمٌ   تُرعـــى لِعَبـــدٍ كَأَنَّهـــا غَـــنَمُ

يَستَخشِـــنُ الخَـــزَّ حـــينَ يَلمُسُـــهُ   وَكـــانَ يُـــبرى بِظُفـــرِهِ القَلَـــمُ" [2]

وقوله:

"مَـــن يَهُـــن يَســـهُلِ الهَـــوانُ عَلَيـــهِ   مـــا لِجُـــرحٍ بِمَيِّـــتٍ إِيـــلامُ" [3]

وهناك معان كثيرة مماثلة يستبطنها شعر المتنبي، كان أولى بالناقد الغذامي أن يكون أكثر انسجاماً مع ذاته في إظهارها، والإشارة إليها، وأكثر شفافية في إطلاق أحكام بريئة وإيجابية من شأنها أن تطبع دراسته بالحيادية والعلمية، ذلك أن سعيه لقلب المعادلة وتجريم المثقف/الشاعر، وتتريه السلطة عن ممارسات التعالي وإلغاء الآخر المعارض، ومسحه من الوجود والذاكرة، في أحيان كثيرة، فيه كثير من العنت والبعد عن الموضوعية.

وقبل أن نغادر هذا المحور لا بد لنا أن نقف عند مصطلح الطبقات الثقافية الذي ضمنه الناقد في دراسته، بوصفه جزءاً فاعلاً في النقد الثقافي، على اعتبار أن تقسيم الشعراء إلى طبقات هو تمييز لهم من

---

[1]- المرجع نفسه، ص٣٢٠- ص٣٢٢.

[2]- المرجع نفسه، ص٥٩.

[3]- المرجع نفسه، ص٩٤.

سائر البشر، يقول: " ثم إن مصطلح (الطبقات) ارتبط بعنصرين مهيمنين وملازمين له، همـــا عنصـــرا الفحولة وعنصر الأوائل، والطبقة الأرقى هي الأقدم وهي الأفحل، وهذا حسم الموقف في وقت مبكـــر ضد الحاضر والمستقبل.... وجعل الأول هو النموذج الكامل الذي لا تتوقع الثقافة نموذجاً أرقى منه"[١]، وقد فات الغذامي أن تصنيف الشعراء إلى طبقات كان تمت استعارته من رتب الموجودات الإلهية، ومن رتب الأشياء، وكانت الدراسات القرآنية أوجدت تراتباً في درجات اللفـــظ والمعـــنى، ثم تم تقســـيم الخطابات الدينية والثقافية، فالقرآن الكريم خطاب من الدرجة الأولى، لأنه كلام الله وعلمه الأول، ثم يأتي الحديث الشريف بوصفه خطاباً من الدرجة الثانية لأنه يمثل حاشية على الخطاب الأول، ثم تـــأتي خطابات البنية الثقافية من شعر ونثر بوصفها خطابات من الدرجة الثالثة [٢].

ولو أننا عدنا إلى القرآن الكريم لوجدنا أن مفهوم الطبقات والتمييز بين مراتب الناس يرد في أكثر من سورة قرآنية، في قوله تعالى: ﴿**وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلائِفَ فِي الأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْـــضٍ دَرَجَاتٍ**﴾ [٣]... وحتى دلالة السابقين التي ألمح إليها الغذامي، وكان استعارها من ابن المقفع، مـــن أن الأوائل أرجح عقولاً، وبما أنهم كذلك فهم بالضرورة النسقية أعلم وأحكم [٤]. هو أيضاً حكم قـــرآني بامتياز، حيث نجد في الخطاب القرآني تأكيداً على أهمية السابقين، بكونهم يمثلون الصـــفوة في العلـــم والعمل ثم يأتي من تبعهم وتلمس خطواتهم وتجاربهم في المرتبة الثانية. يقـــول تعـــالى: ﴿**وَالسَّـــابِقُونَ الأَوَّلُونَ مِنَ الْمُهَاجِرِينَ وَالْأَنْصَارِ وَالَّذِينَ اتَّبَعُوهُمْ بِإِحْسَانٍ رَضِيَ اللَّهُ عَـــنْهُمْ**﴾[٥]، وقولـــه تعـــالى: ﴿**وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ* أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ**﴾ [٦].

فإذا كان الغذامي يتحدث عن النقد الثقافي الذي من مهمته كشف الأنساق الثقافية المضمرة في بنية الشعر العربي، وغير المعلنة صراحة، فلماذا إذن لم يشر إلى حضور الخطاب الديني في توجيه الأقلام

[١]- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص١٣٢.

[٢]- عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، ص٢٣٩.

[٣]- الأنعام: ١٦٥ و ٨٣ و الإسراء: ٢١.

[٤]- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص١٣٣.

[٥]- التوبة: ١٠٠.

[٦]- الواقعة: ١٠و١١.

التي صنفت الشعراء، ومراتب اللفظ إلى طبقات، حتى وإن كانت تلك الأقلام التي صنفت الشعراء قد انحرفت عن الأصل الذي تم فيه تصنيف الناس على أساسها في القرآن الكريم، بوصف القرآن المركز الفاعل في الثقافة العربية الإسلامية ومنبع أحكامها.

إننا إذا سلمنا مع الغذامي بفاعلية النقد الثقافي في قدرته على كشف المضمر في بنية الأدب، فإن هذا النقد (بما يمتلك من شمولية، حسب زعمه) "لا يعني تمريناً اعتيادياً وتجريبياً في القراءة، إنه ممارسة مرهونة بالوعي"[١]، لا بل "إنه يسعى لإعادة ترتيب الوعي والدراية الذاتية والمجتمعية والقومية "[٢]. وهذا لم يفعله الناقد على مدار بحثه كله، لأن ممارسته النقدية هنا، أخذت نسقاً معيناً، وسعت باتجاهه، وأغفلت الأنساق الأخرى الدينية والسلطوية التي فعلت فعلها في بنية السلوك العربي شعراً وممارسة، الأمر الذي عمل الغذامي على تجاوزه كي يجنب نفسه الصدام مع الخطابين الديني أولاً، والدنيوي (السلطوي) ثانياً، وهذا الأخير جهد، في رأينا، على تطويع الخطاب الديني لأسسه ومرتكزاته، وصار يستخدمه في تسويغ أفعاله وتمريرها، كما سنرى في المحور القادم.

غير أنه وقبل أن نغادر هذا المحور، لا بد من الإشارة إلى أن الناقد الغذامي قام بنقل مفاهيم النسق والاستفحال والتفحيل والسلطة والانتهاك والحداثة وغيرها إلى رواد الشعر العربي الحديث، ونعني بهم السياب والملائكة وأدونيس ونزار قباني بوصفهم امتداداً لظاهرة التفحيل وسلطة النموذج النسقي. وبعد أن يفصل الناقد في موضوع ريادة الشعر العربي الحديث وكسر عمود الفحولة بفحولة مماثلة أو بفحولة تضاهيه وتتفوق عليه نجده يقول: "وإذا كان السياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطاب جديد، فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والتسلطية، وسيحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخاً وقبولاً على يديهما كممثلين فحوليين"[٣]. وكما مارس الغذامي فعل التعمية على مضامين شعر زهير والمتنبي وغيرهما بغاية تأكيد مقولاته، نجده يمارس الفعل

[١]- محسن جاسم الموسوي، **النظرية والنقد الثقافي**، ص١٩٥-١٩٦.

[٢]- المرجع نفسه، ص١٩٥-١٩٦.

[٣]- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص٢٤٦.

ذاته مع هؤلاء الشعراء، لا سيما نزار قباني وأدونيس، إذ يقدم شواهد شعرية لهما، تدل حسب رأيــه، على الفحولة وطغيان الأنا وتعاليها واستبدادها وإلغائها للآخر بطريقة انتقائية وقسرية [١].

أما من الجانب الآخر، فنجد الناقد يؤكد رجعية الحداثة وغيابها في البعد الاجتماعي والفكــري، وأنها حداثة فردية متشعرنة نسقية[٢]. غير أننا نعود لنذكر ما كنا أشرنا إليه في المحور السابق، من أن مــا يتم الإعلان عنه بين الحين والآخر على أنه حداثة دخلت مجتمعاتنا، ما تزال في الإطار الشــكلي، و لم تستطع اختراق بنية المجتمع العربي وثقافته، لأن هذا المجتمع ما يزال يعيش حالات مــن الانفصــام في التعامل مع مفرزات الحضارة، ويكاد يبدو عاجزاً عن التفاعل مع أي من هذه المفرزات بشكل مــنظم وعقلاني، وفي ظل ذلك تغيب الحداثة الحقيقية وسط لجة القيم التقليدية، والممارسات الصنمية للحداثة.

ثالثاً: تزييف الخطاب/صناعة الطاغية:

إن الغذامي في أثناء كلامه على محاولات تزييف الخطاب الثقافي والطعن في أهم قيمه، ونعني بهــا هنا قيمة الكرم بوصفها قيمة عليا في المجتمع، مرتبطة بالسلوك الإنساني الراقــي، نجــده يلمــح إلى " شخصية الملك المطلق بصفاته المتعالية ومترلته المتفردة، وهي صفات ســعى المنــاذرة والغساســنة إلى اكتسابها، لا عن طريق الجيوش، بل عن طريق المدائح الشعرية في مقابل بذل المال على المــداحين"[٣]. ثم يشير إلى أن الثقافة " اخترعت الرغبة والرهبة ليكونا أساساً شعرياً"[٤]. ويضيف"وكما أن الثقافة صارت ثقافة شحاذة حسب النسق الشعري، فإنها اتسمت بسمة الروح الإرهابية في القمع والتخويف"[٥].

بعد ذلك نجد الغذامي يقفز فوق خمسة عشر قرناً في الزمن، حاطاً رحالــه في أواخــر القــرن العشرين عند صدام حسين بوصفه نموذجاً سلطوياً، يمثل الأنا المتضخمة الفحولية التي لا تقوم إلا عــبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر، وبتعاليها الكوني، وبكونها هي الأصح والأصدق حكماً ورأيــاً، ويكــون

---

[١] - المرجع نفسه،ص٢٩٢.ويمكن التأكد من عدم صحة مزاعم الغذامي بالعودة إلى نماذج أخرى من شعر نزار وشــعر أدونيس، تنحو منحى مختلفاً،وتقدم معاني أخرى تقف على طرفي نقيض مع ما يقدمه الناقد هنا مما لا يتسع المجال لذكره.

[٢] - المرجع نفسه، ص٢٩٢-٢٩٣.

[٣] - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، ص١٤٤.

[٤] - المرجع نفسه، ص١٤٩.

[٥] - المرجع نفسه، ص١٥٢.

الظلم عندها علامة قوة وسؤدد، والكذب عندها مباح، ولا يستقر وجودها إلا بسحق الخصم، إلى آخر هذه الصفات التي يؤكد الغذامي فيها، أن معجم صدام حسين يعني التطابق مع النموذج الشعري النسقي[١]. ولكن، مع إقرارنا بأن ما يقوله الغذامي هو صحيح، نريد أن نسأل، ما السر الذي جعله يعبر فوق كل تلك القرون من الزمن، من الغساسنة والمناذرة إلى صدام حسين ؟ ولماذا أغفل عصوراً مورس في جوانب منها أشكال من التنكيل والقتل، حتى إنه يمكن القول، بحسب مصطلحات الغذامي، إن صدام حسين هو ابن نسقي لكثير من الحكام قبله، وسلطته امتداد لسلطات أبوية سابقة، كما كان جرير والفرزدق والمتنبي وغيرهم أبناء نسقيين لما قبلهم. إننا نرى أن أنساقاً مضمرة متخفية في ثقافة الغذامي، تتكشف لنا، وتطل علينا بين الحين والآخر من خلال ممارسته النقدية هذه، لعل أبرزها ما استكمل بها قيمة الكرم التي تحولت، حسب زعمه، من بعدها الأخلاقي إلى بعد شعري، إذ يقول: " هناك علاقة كاشفة تدل على مدى الخراب النسقي الذي أحدثه الشعر في سلوكيات الثقافة، وذلك في حادثة تولي عمر بن عبد العزيز للخلافة، حيث جاء الشعراء إلى ديوان الخلافة مصطفين في صفوف، ومحملين بالمدائح كما هو الطقس الثقافي المبرمج، مديح كاذب متزلف ومال مغدق، غير أن ما رأوه من ذلك الملك الصالح هو العزوف التام عن تلك البضاعة المغشوشة، و لم يخضع للعبة الرغبة والرهبة"[٢].

إن هذا النص الذي قدمه الناقد هنا، يكشف وبشكل جلي عن خطاب الهيمنة والتسلط الذي يمكن أن يجسده الحاكم في ممارساته، مهما كانت طبيعة هذا الحاكم، سواء أكان ملكاً أم أميراً أم والياً أم زعيم قبيلة، حتى وإن تغيرت الأسماء والألقاب، حتى وإن ادعى هذا الحاكم بأنه خليفة للمسلمين، أو أمير للمؤمنين على أساس أنه يحكم بشرع الله وسنة رسوله الكريم، وليس بشرع الدنيا وسلطتها المستبدة ؟!، فإذا كان الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز أميناً على قيم الحق والفضيلة من خلال سلطته الدينية والدنيوية التي تقوم على إصلاح المجتمع وتقويم ما انحرف من سلوك الأفراد، فإننا نرى أن شاهد الغذامي هذا يضمر أنساقاً أخرى، غاية في الخطورة والأهمية، تشي بأن السلطة هي التي تستدرج الشعراء وغيرهم لتمجيدها وتثبيت نظامها، بوصفها سلطة مستمدة من السماء، وكل من يخالفها هو

---

[١]- المرجع نفسه، ص ١٩٢ _ ١٩٤.

[٢]- المرجع نفسه، ص١٥٧.

مارق وزنديق وعاصٍ، يجب القصاص منه، واستئصاله باسم الدين أو باسم السلطة ذاتها. وأن الغذامي قد مارس نوعاً من التقية بغاية التعمية عما يمكن أن تمارسه السلطة الدينية أو السياسية. ويحفظ لنا التاريخ صنوفاً شتى من الممارسات التي تكشف عن استبداد هذه السلطة وطغيانها، بما مارسته من عمليات إقصاء للآخر، وترهيبه وقتله.

وقبل أن نسرد له بعضاً من هذه الممارسات، نشير إلى بعض طقوس النقائض التي كان أشير إليها سابقاً، ونلفت إلى الحادثة المشهورة التي جرت مع الخليفة سليمان بن عبد الملك في أثناء حجة له، حيث مورس فيها القتل من خلال مظاهر احتفالية الطابع تعكس استهتاراً بقيم الإنسان الذي كرمه الله تعالى، تلك القيم التي تمثلها الرسول الكريم (ص) وخلفاؤه من بعده، والتي تنص على عدم قتل الأسرى أو التنكيل بهم، فقد جيء بآلاف من أسرى الروم إلى هذا الخليفة وهو في طريقه إلى حج بيت الله الحرام، فأمر بجزّ حلاقمهم، وأعطي لبعض من صحبوه أسياف يضربون بها رؤوس هؤلاء القوم، وكان ممن يصحبه جرير والفرزدق، فأعطي الفرزدق سيفاً كليلاً لا يقطع، فلما ضرب الرومي لم يصنع شيئاً في الرومي، فانتهز جرير هذه الحادثة ليضحك الناس عليه، وليشعره بضعفه وجبنه ووهن ساعده [١]، مما يؤكد تلاعب السلطة بالناس من خلال كسر إنسانيتهم، دون أن ندري إن كان الشعر العربي ومن خلفه الشاعر وراء مثل تلك الأفعال ؟!.

نعود إلى بعض المرويات المدونة التي تبين ممارسات السلطة في القتل والتنكيل ألم يأمر النعمان بن المنذر بقتل (سنمار) الذي بنى له قصر الخورنق، حيث تم قذفه من أعلى القصر فتقطع ومات ؟ [٢]، ثم يأمر بقتل الشاعر المنخل اليشكري ودفنه حياً [٣]، ثم ألم يأمر الملك عمرو بن هند عامله على البحرين بقطع يدي الشاعر طرفة وخاله المتلمس ورجليهما ودفنهما أحياء لأنهما هجواه ؟ [٤]. وفي العصر الأموي يتم قتل الشاعر الكميت بن زيد على يد جند خالد القسري بالسيوف[٥]. ويقتل الوليد بن يزيد

---

[١] - شوقي ضيف، **العصر الإسلامي**، ص٢٤٨.

[٢] - خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ص٢٠٨.

[٣] - أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص٥-١٠.

[٤] - المرجع نفسه، ص٢٣٢-٢٣٤.

[٥] - المرجع نفسه، ص٢٢-٢٣.

بن عبد الملك نديمه القاسم بن الطويل العبادي الأديب والشاعر، حيث أمر أن يُضرب عنقه، ويؤتى برأسه في طست وهو سكران[١]، ويُقتل الشاعر حجر بن عدي الصحابي الذي شهد القادسية مع أصحابه عام ٥١ هـ من قبل المغيرة بن شعبة بأمر من معاوية [٢]. ويقتل مصعب بن الزبير من قبل مروان بن الحكم، ثم يقتل عبد الله بن الزبير من قبل الحجاج أيام عبد الملك بن مروان، ويحز رأسه ويلعب به كما يلعب بالكرة [٣]. ويقال إن من قتلهم الحجاج صبراً يزيدون على مائة وعشرين ألفاً [٤]. حتى إنه يروى أنه لما بلغ الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز موت الحجاج، خرّ ساجداً، وكان يدعو الله أن يكون موته على فراشه ليكون أشد لعذابه في الآخرة [٥].

وبعد ذلك تآمر الأمويون على هذا الخليفة العادل فقتلوه، وكانوا من قبل قد قتلوا معاوية الثاني ابن يزيد لأنه صارحهم بمظالمهم، وأنكر عليهم استهتارهم بالحقوق العامة، أو لم يكن يزيد بن معاوية سكيراً يلبس الحرير ويضرب بالطنابير، وقد قتل الحسين بن علي حفيد الرسول (ص) وأهله وأنصاره، وسبى نساءهم في السنة الأولى من ولايته، وفي السنة الثانية نهب مدينة الرسول وأباحها لجنوده، وقتل من أهلها أحد عشر ألفاً في موقعة الحرّة منهم سبعمائة من المهاجرين والأنصار أصحاب النبي (ص)، وانتهكت حرمة ألف عذراء أو ما يزيد [٦].

أو لم يكن زياد بن أبيه مثالاً لجبروت السلطة عندما خطب: " وإني أقسم بالله لأخذن الولي بالمولى والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدبر والصحيح بالسقيم، حتى يلقى الرجل منكم أخاه، فيقول: انج سَعَد فقد هلك سعيد ! أو تستقيم لي قناتكم " [٧]، ومثله يفعل الحجاج عندما خاطب أهل العراق بقوله: " يا

---

[١]- المرجع نفسه، ص٧٧.

[٢]- خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ص١٧٦.

[٣] -أحمد بن عبد ربه، **العقد الفريد**، ص١٦٤.

[٤]- المرجع نفسه، ص٣٠٩.

[٥]- المرجع نفسه، ص٣١٤-٣١٥.

[٦]- جورج جرادق، **الإمام علي صوت العدالة الإنسانية** ، ص٦٢٦ وما يليها. وابن عبد ربه، **العقد الفريد**، الجزء الخامس، ص١٢٩ و ص١٣٤ وص ١٣٦-١٣٩.

[٧]- ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ص٢٠٠.

أهل العراق ومعدن الشقاق والنفاق ومساوئ الأخلاق، وأيم الله لألحونكم لحو العصا، ولأقر عنكم قرع المرْوَة... ولأضربنكم ضرب غرائب الإبل، أما والله لا أعد إلا وفيت.... والله لتستقيمن على طريق الحق، أو لأدعنّ لكل رجلٍ منكم شغلاً في جسده ! من وجدته بعد ثالثة من بعث المهلب سفكت دمه وانتهبت ماله وهدمت منزله" [١].

ثم ألم يسر العباسيون على خطا أسلافهم الأمويين في القتل والتنكيل وكم الأفواه، بعد أن افتتحوا سلطانهم بإلغاء الأمويين والقضاء على أمرائهم، عندما نفذ عبد الله عم أبي العباس السفاح الذي عين والياً على الشام القضاء على أمراء بني أمية، فأعلن عفواً عاماً عنهم، وأكده لهم بدعوة ثمانين من زعمائهم إلى وليمة، وبينما هم على الطعام، أشار إلى جنوده من مخبئهم، فخرجوا عليهم، ورموا رؤوسهم بالسيوف، ثم فرشت الطنافس فوق جثث القتلى، واستمرت المأدبة، واستبدل بزعماء الأمويين رجالاً من العباسيين، جلسوا فوق جثث أعدائهم، ثم أخرجت جثث بعض الموتى من خلفاء بني أمية، وسيطت هياكلهم التي كادت تكون عارية من اللحم، وشنقت وحرقت، وذرّ رمادها في الريح [٢]. ثم استمرت بعد ذلك عمليات القتل والتنكيل، حيث يتم قتل عبد الله بن المقفع على يد أبي جعفر المنصور بتقطيع جسده ثم يشوى في التنور [٣]. ويأمر المهدي بضرب بشار بن برد بالسوط وهو رجل مسن ضربة أتلفه فيها ثم رمي في الماء بعد أن بلغه أنه هجاه، وكان اتهمه بالزندقة، ثم رأى خلاف ذلك فندم أشد الندم[٤]، ثم يقتل الشاعر عبد الله بن المعتز خنقاً، ويتم ذبح الشاعر (أبو نخيلة) بأمر عيسى بن موسى، ويسلخ جلده [٥]، ويقتل دعبل الخزاعي على يد أحد أمراء المتوكل العباسي [٦]، ويقتل الحسين بن منصور الحلاج على يد المقتدر العباسي، وتحرق جثته، ويرمى رمادها في نهر دجلة،

---

[١]- المرجع نفسه، ص٢٠٩.

[٢]- ول وايرل ديورانت، **قصة الحضارة**، ص٨٧. وابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ص٢٢٦-٢٢٧. و أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص٣٤١.

[٣]- خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ص٢٨٤.

[٤]- أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص٢٤١-٢٤٢ و ص٢٤٦-٢٤٧.

[٥]- المرجع نفسه، ص٤٠٤.

[٦]- المرجع نفسه، ص٢٠٠.

وينصب الرأس على جسر بغداد [١]، وإذا أردنا أن نتجه نحو الشرق إلى غزنة والهند وغيرهما سوف نجد كيف يتم القتل والتنكيل والسلب من قبل ملوك وأمراء وولاة ضمن طقوس تنتهك فيها حقوق الفرد وتداس كرامته [٢].

بعد هذا العرض التاريخي الذي تم تقديمه على بعض ممارسات السلطة، يمكن أن نسأل: هل يصح القول بعد ذلك إن الخطاب الثقافي هو المسؤول عن فساد الحاكم ؟ ومن ثم المسؤول عن طغيان الأنماط السلوكية الفردية والأعراف الثقافية التي تمجد الحاكم، وتجعل منه كائناً غير ثقافي وغير إنساني؟، أم أن العكس هو الصحيح ؟ ألم يدرك الغذامي أن السلطة، بحد ذاتها هي علاقة قوة، وأن العالم تحركه إرادة القوة وليس إرادة الفضيلة ؟ وهذا ما دفع السلطة في كل زمان ومكان لكي تستقطب جمهور المثقفين، لترويج أفكارها ومساندة دعواها وتمجيد فعلها، سواء أكان هؤلاء المثقفون شعراء أم كتاباً أم فقهاء أم غير ذلك ؟، المهم أنهم يرتبطون بأنساق السلطة، ويقنعون الناس بصواب موقفها. إنه "كلما كان المستبد حريصاً على العسف احتاج إلى زيادة جيش المتمجدين العاملين له، المحافظين عليه"[٣]، وعندما يمتنع الآخر عن التمجيد كان يقتل وينكل به، وإلا ما معنى أن يرفض الخليفة عمر بن عبد العزيز جماعات الممجدين والمنافقين، ويأبى سلوكهم، ساعياً إلى رسم سياسة تقوم على الصدق والعدالة ؟ فتم خلعه وقتله، لأنه كان أميناً على قيم الحق والفضيلة، وليس على قيم البغي والاستكبار!. ألم يقل ابن خلدون: " وأما المُلك فهو التغلب والحكم بالقهر وصاحبها متبوع، وصاحب العصبية إذا بلغ رتبة طلب ما فوقها، فإذا بلغ رتبة السؤدد والاتباع ووجد السبيل إلى التغلب والقهر لا يتركه لأنه مطلوب للنفس" [٤].

ولعل هذا السر في أن ملوك العرب وأمراءها وزعماءها لا يغادرون سلطاتهم إلا بالوفاة أو بالقتل، لأن الملك منصب مطلوب، يشتمل على خيرات وشهوات لا تحصى، ومن طبيعته الانفراد

[١] - خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ص٢٨٥.

[٢] - ول ديورانت، **قصة الحضارة**، ص١٢٦ وما يليها.

[٣] - عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**، ص١٠٧.

[٤] - عبد الرحمن ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، ص١٣٩.

بالمجد وإقصاؤه عن الآخرين، وقد يكون ذلك ناتجاً عن طبيعة السلطة بوصفها تقوم على إعادة إنتاج ذاتها، وناتجاً أيضاً عن طبيعة الملك بما يحتويه من عناصر سيطرة وقهر وإفساد. وفي القرآن الكريم ما يشهد على ذلك، في قوله تعالى: ﴿**قَالُوا نَحْنُ أُولُو قُوَّةٍ وَأُولُو بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالأَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ * قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ**﴾ [١] والملوك حكام أصحاب سلطة، والسلطة لا يمكن لها أن تكرس سيطرتها أو سطوتها إلا بامتلاكها السلطة الثقافية التي تستخدمها معبراً لتمجيدها وتسويغ أفعالها.

إن ذلك قد يكون حقيقة بشرية، أكدتها طبيعة الإنسان التي جُبل عليها، وقد لفت القرآن الكريم إلى الأسباب التي تجعل من الناس ميالين للشر وليس للخير في قوله تعالى: ﴿**زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ**﴾ [٢] وشواهد ذلك في كتب التاريخ والتراجم وعلم الاجتماع أكثر من أن تحصى [٣]. فطبيعة النفس البشرية ميالة إذن إلى الشر والسوء وليس إلى الخير، فكيف إذا طغت هذه النفس وتجبرت واستعلت على أبناء جنسها من خلالها تسلطها وهيمنتها على مقدرات البلاد والعباد، وإلا لماذا يجعل الله سبحانه وتعالى الحسنة بعشرة أمثالها والسيئة بمثلها ؟!.

إن السلطة تميل إذن، بحسب طبيعتها إلى الشر والطغيان، وتعزيز استبدادها، والذي يمكن أن يصون كرامة الإنسان هو تكريس العدل وتهيئة الأجواء الملائمة لنمو ملكاته، ومساواته في الحقوق والواجبات، وليس إلى مصادرة حريته، وإكراهه على فعل ما لا يرغب فيه، وشراء ولائه بآلياتها المختلفة، وقد كان من الواجب على الناقد الغذامي، أن يلفت إلى طبيعة السلطة، وأن يقوم بتعريتها كما هي من خلال سلوكها الضاغط الذي تمارسه في ترغيب الآخر وترهيبه، لا أن يغادرها، ويستبدل

---

[١] - النمل: الآيتان ٣٣-٣٤.

[٢] - آل عمران: ١٤.

[٣] - عبد الرحمن ابن خلدون ، **مقدمة ابن خلدون،** ص١٧٩-١٨٢ للوقوف على ما كان يدخل خزينة المأمون العباسي من قناطير الذهب والفضة والحلي والعسل وماء الورد والعود ومن الحرير والرقيق وغير ذلك.

استبدادها وطغيانها باستبداد المثقف التابع وكذبه ونفاقه وتقيته، مما يجعل من أحكامه التي ساقها في مشروعه الثقافي هذا موضع شك وتحريف بوصفها أحكاماً تعوزها الدقة الموضوعية.

الخاتمة:

بعد أن وقفنا على مضمون كتاب النقد الثقافي للدكتور الغذامي، وجدنا أن مشروعه النقدي يقوم على طرح النقد الثقافي بديلاً من النقد الأدبي الذي أعلن عن موته، بعد أن أخفق، حسب زعمه، في كشف عيوب النص الأدبية، وأخفق في كشف أقنعة المؤسسة الثقافية التي تحتضنه وترعاه، وأن النقد الثقافي بأدواته وطرائقه، هو البديل الفاعل القادر على كشف أنظمة النصوص، وكشف العلاقات التي تربط هذه النصوص بالمؤسسات الثقافية والاجتماعية، ومن ثم كشف الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بمختلف تجلياته وأنماطه. وقد سعى الناقد إلى تأكيد ذلك على مستوى دراسته كلها، فقد حمّل الشعر العربي مسؤولية صياغة الشخصية العربية صياغة سلبية تتأسس على الكذب والنفاق والتسلط من خلال صفات استثنائية مماثلة، اخترعها الشاعر، تقوم على التفحيل وتضخيم الأنا وإلغاء الآخر، تم توارثها جيلاً بعد جيل، مما هيأ لظهور أنماط سلطوية تتمثل هذه الصفات وتعمقها من خلال ممارساتها اليومية الضاغطة.

غير أنه بينا من خلال مناقشة هذا المشروع أن النقد الأدبي ما زال حياً، ويمكن أن يمارس فعله النقدي، وأن يكشف عن مضمرات النصوص التي يقرؤها، وأن النقد الثقافي نقد طارئ ودخيل، أخفق الناقد في تمثل طرائقه، كما حاولنا تصويب بعض مسارات البحث، فيما يخص اختراع الفحل الشعري، بوصفه يمثل رأس الهرم الطبقي من خلال ما عرف بمصطلح الطبقات الثقافية الذي هو مصطلح ديني بامتياز. أما فيما يخص تزييف الخطاب وصناعة الطاغية اللذين يرجعهما الناقد إلى المؤسسة الثقافية الشعرية بخاصة، فإننا أوضحنا كيف أن السلطة السياسية بما تمتلك من أدوات هيمنة وقوة، هي التي تسعى لتكريس مثل تلك الأفعال وفرض أنساقها على مفاصل الحياة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١ - إبراهيم، د. عبد الله، **السردية العربية**، الطبعة الثانية،ا لمؤسسة العربية للدراسات والنشـــر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

٢ - الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، شرحه وكتب هوامشه عبد علي المهنا، الطبعة الثانيـــة، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م.

٣ - البخاري، الإمام أبو عبد الله محمد، **صحيح البخاري**، الجزء الخامس، ضبطه وخرج أحاديثه ووضع فهارسه الدكتور مصطفى البُغا، د.ط ، مطبعة الهندي، د.ت.

٤ - جابر، يوسف حامد، **قضايا الإبداع في قصيدة النثر**،الطبة الأولـــى، دار الحصـــاد للنشـــر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١م.

٥ - جرداق، جورج، **الإمام علي صوت العدالة الإنسانية**، الجـــزء الثـــاني، الطبعـــة الاولـــى ،منشورات ذوي القربى، د.ت.

٦ - ابن خلدون، عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

٧ - ديورانت، ول وايرل، **قصة الحضارة**، الجزء الثالث من المجلد الأول، ترجمـــة زكـــي نجيـــب محمود، دار الفكر، بيروت.

٨ - ـــــــــــــــ **قصة الحضارة**، الجزء الثاني من المجلد الرابع، ترجمة محمـــد بـــدران، دار الجيل، بيروت.

٩ - الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، الجزء الثاني والثالث والرابع، الطبعة الثالثة، د.ت.

١٠ - ضيف، شوقي، **العصر الإسلامي**، الطبعة السادسة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م.

١١ - ابن عبد البر، أبو بكر يوسف، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، الجزء الأول، تحقيق علي محمد البجاوي، الطبعة الأولى، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١٢ - ابن عبد ربه، أحمد، **العقد الفريد**، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلميـــة، بـــيروت، د.ت.

١٣- الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي / قراءة في الأنساق الثقافية العربية**،الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

١٤- الغذامي، عبد الله ، اصطيف، د. عبد النبي، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، د.ط، دار الفكر، دمشق، سورية، ، ٢٠٠٤م.

١٥- الكواكبي، عبد الرحمن، **طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**، دراسة وتحقيق د. محمد جمال طحانة، الطبعة الاولى، دار الأوائل للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ٢٠٠٣م.

١٦- المتنبي،أبو الطيب،*ديوان أبي الطيب المتنبي*،شرح أبي البقاء العكبري،دار المعرفة، بيروت، لبنان.

١٧- الموسوي، محسن جاسم، **النظرية والنقد الثقافي**،الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م.

١٨- ناصف، د. مصطفى. **نظرية التأويل**،الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٠م.

١٩- هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، د.ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

دراسة صور التشبيه في الكلام النبوي الشريف

الدكتور محمد إبراهيم خليفه شوشتري*

الدكتور علي أكبر نورسيده **

الملخّص:

التشبيه أسلوب من أساليب العرب البيانية وفيه تكون الفطنة والبراعة لهم في البيان. ويرجع بعض محاسن الكلام إليه. بما أنّ رسول الله (ص) كان رأس الفصاحة، ومجمع البلاغة، وذروة البيان بلا منازع، فكان(ص) يخاطب العرب بلغاتهم على اختلاف قبائلهم بأفصح بيان وأبلغه، فتحاول هذه المقالة البحث عن فن التشبيه ومظاهره في الكلام النبوي الشريف حتى يصوّر نبذة من بلاغة النّبي (ص) وفصاحته. وطريقنا هواختيار عدد من أحاديث النبي (ص) الشريفة التي وجدنا فيها صور التشبيه، والإفصاحُ عن البيان النبوي فيها. يبدوأن استخدام هذا الفن والفنون البلاغية الأخرى والمشتملة على المعانيالسامية المؤطرة بإطاربلاغي في كلام من كان يخاطب العرب التى تخضع لسلطان اللّسان أكثر من سلطان السّنان، كان من أبرز عوامل سيادة النبي (ص) على القلوب ونجاحه في رسالته، لأن الشكل وحده دون الأفكار والمعاني، قالب جامد لا روح فيه ولا حياة، ويبرز هذا الأمر كثيرا عند علمنا أنّ رواية الحديث كثيراً ما تتمّ حسب المعنى وقلّما جرت الرواية الحرفية. نرى أن النبي(ص) كان يستخدم التشبيه لتقريب المعانى السامية إلى إدراك السامعين وكثير من كلامه (ص) تشتمل صور التشبيه خاصة التشبيه البليغ الذي احتلّ مكانة مرموقة في كلامه الشريف. والجدير للانتباه هوسهولة لغة التشبيه عنده (ص) ورقتها بحيث يمكن استخراج وجه الشبه في أكثر التشبيهات النبوية بعد دقة وافية.

كلمات مفتاحية: التشبيه، الكلام النبوي، التشابه، أقسام التشبيه.

المقدمة:

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتـــي، طهران، إيران.

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتـــي، طهران، إيران. noresideali@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٥= ٢٠١٢/٠١/٥ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/٢٠ = ٢٠١٢/٠٥/٠٩

التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً. ويتفاضل الشعراء في هذا الفن وتظهر فيه بلاغتهم، وذلك لأنه يكسب الكلام بياناً عجيباً. هذا الفن من الفنون التي يوزن بها مستوى الكلام البليغ وبها تقاس مدى جودته. وقد كانت للنبي (ص) أحاديث شريفة نجد فيها ملامح تشبيه. نبحث نحن في هذا البحث نحاول العثور على جوابٍ لمكانة التشبيه في كلام النبي(ص) والأساليب التشبيهية التي استخدمها، والنمط الذي استوظفه النبي(ص) أكثر وسبب ذلك، وأنّها كم كانت تساعد هذه التشبيهات على تقريب المعنى إلى ذهن المستمعين، ونبحث عن الدور الوظيفي للتشبيه في بيان المعاني، ومدى تأثر النبي (ص) في بيانه بالتشبيهات القرآنية.

أما بالنسبة لسابقة البحث الذي اخترناه فإنه يجب القول إنّه لقيت دراسة الحديث النبوي من الوجهة البيانية اهتماما عند علماء الأدب والبلاغة، ومنهم:

«**الجاحظ**» (ت ٢٥٥هـــ)؛ الذي جاء في كتابه «**البيان والتبيين**» بنماذج من أحاديثه (ص) وقارن بينها وبين أقوال بعض الشعراء، مقرّراً من خلال ذلك فضل كلامه (ص) على كلام غيره من البشر. وكثيراً ما يورد الأحاديث دون أن يعلّق عليها، وقد انتقده أحد الباحثين لإيراد بعض الأحاديث الموضوعة، وقال:« وقد لاحظتُ أنّ عدداً من هذه الأحاديث غير صحيح، بل قد ذكر العلماء أن بعضها من الموضوعات».[1] هذا ممّا يؤخذ على الجاحظ، وعلى عدد من علماء التفسير والدين والأدب الذين ذكروا بعض الأحاديث الموضوعة في كتبهم، دون أن يتثبتوا من صحّتها.

و«**الشّريف الرّضي**» (ت٤٠٦هـــ)؛ الذي يعدّ كتابه «**المجازات النبوية**» محاولة رائدة لدراسة الأحاديث النبوية من الوجهة البيانية، ويمتاز بسهولة العبارة، والإيجاز، قد استعمل بعض المصطلحات البيانية مثل؛ التشبيه والمجاز، والاستعارة، والكناية دون التعرض لما يدخل تحت كلّ مصطلح من المصطلحات السابقة من أقسام، وكان يستحسن بعض الأنواع البيانية مثل الاستعارة. هذا مثالٌ ينوّه فيه بالاستعارة، يقول:« ومن ذلك قوله عليه وآله الصلاة والسلام: في حديث يذكر فيه ظروف الساعة:«**فَعِنْدَ ذَلِكَ تَقِيءُ الأَرْضُ أَفلاَذَ كَبِدِهَا**» وهذه من الاستعارة العجيبة؛ لأنّه عليه وآله الصلاة

---

[1] - محمد الصباغ، **التصوير الفني في الحديث النبوي**، ص١٨.

والسلام شبّه الكنوز التي استودعتها بطون الأرض بأفلاذ الكبد، وهي شعبها وقطعها؛ لأنّ شعب الكبد من شرائف الأعضاء الرئيسة، فذلك الكنوز من جواهر الأرض النفيسة، ولما شبّهها عليه وآله الصلاة والسلام بأفلاذ الكبد من الوجه الذي ذكرناه، جعل الأرض عند إخراجها كأنّها تقيات ودسعت[١] بما استودعته منها»[٢]. خلاصة القول: أنّ الشّريف الرّضي عني بالجانب البياني في الحديث النبوي من ناحية المجاز خاصة، و لم يتناول بقية الجوانب البيانية تناولاً واسعاً، كما أنّ المصطلحات البيانية عنده عامة، ومتداخلة أحياناً؛ لأنّ علم البيان لم يدوّن حتّى ذلك الوقت بقواعد منظّمة.

و«**ابن رشيق القيرواني**» (ت٤٦٣هـ)؛ الذي استشهد في كتابه «**العُمْدَة**» بكلام النبي (ص) على القواعد التي وضعها، و لم يكن يعمد إلى تحليل النّص ودراسته بيانياً، وإنّما كان كلامه موجزاً، وقد امتدح بيان النبي(ص). وفي بداية كلامه في باب البلاغة بدأ بكلام النبي (ص) ثمّ ثنّي بكلام غيره، ممّا يدلّ على تعظيمه للبيان النبوي قال: « تكلّم رجل عند النبي (ص) فقال له النبي (ص): " كَمْ دُونَ لِسَانِكَ مِنْ حِجَابٍ؟ " فقال: شفتاي وأسناني. فقال له (ص):" **إِنَّ اللهَ يَكْرَهُ الانْبِعَاقَ[٣] فِي الكَلَامِ، فَنَضَّرَ اللهُ رَجُلاً أَوجَزَ فِي كَلَامِهِ واقتَصَرَ عَلَى حَاجَتِهِ**". وسئل رسول الله فيم الجمال؟ فقال: " فِي اللِّسَانِ."يريد البيان».[٤]

و«**عبد القاهر الجرجاني**» (ت٤٧١هـ)؛ الذي استشهد بالحديث النبوي، قد أتى بأحاديث كثيرة في كتابه «**أسرار البلاغة**». أمّا أحاديث كتابه «**دلائل الإعجاز**» فقليلة. ومن الأحاديث التي أوردها قوله (ص): «**النَّاسُ كَإِبِلٍ مِائَةٍ لاَ تَجِدُ فِيهِم رَاحِلَةٌ** ». وعقَّب عليه بقوله: « لا بدّ فيه من المحافظة على ذكر المشبه به الذي هوالإبل، فلو قلت: (الناس لا تجد فيها راحلة).أو(الناس لا تجد في

[١] - الدسع:الدفع،**المعجم الوسيط**،مادة(دسع).

[٢] - محمدبن حسين الشريف الرضي ، **المجازات النبوية**،ص٢٠٤.

[٣] - الانبعاق:الصراخ، **المعجم الوسيط**، مادة(بعق).

[٤] - الحسن ابن رشيق القيرواني ؛ **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج١، ص١٦٧-١٦٨.

الناس راحلة) كان ظاهر التعسّف».[١] والخلاصة أنّ عبد القاهر كان يستشهد بالحديث النبوي في تقريره للقواعد البلاغية التي وضعها، وقد كانت شواهده من الشعر أكثر من شواهده من الحديث.

و«**ضياءالدين بن الأثير**» (ت٦٢٢هـ)؛الذي استشهد في كتابه «**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**» بالحديث النبوي كثيراً، واعتبر أنّ الحديث النبوي هوآلة من آلات علم البيان. وهي عنده ثمانٍ، فقال:«النوع السابع: حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي (ص) والسلوك بها مسلك القرآن الكريم في الاستعمال[٢]». فقد قسّم التشبيه إلى أربعة أقسام، ومنها تشبيه مركب بمركب[٣]، وقال فيه: «وأمّا القسم الثّاني وهوتشبيه المركب بالمركب، فممّا جاء منه مضمر الأداة ما يروي عن النبي (ص) في حديث يشتمل على فضائل أعمال متعددة ولا حاجة إلى إيراده ههنا على نصّه. بل نذكر الغرض منه، وهوأنّه قال له رسول الله (ص):« **مْسِكْ عَلَيكَ هَذَا** » وأشار إلى لسانه، فقيل له: أَونحن مؤاخذون بما نتكلّم به؟ فقال (ص): « **ثَكَلَتْكَ أُمُّكَ يَا رَجُلُ! وهَل يُكِبُّ النَّاسَ عَلَى مَنَاخِرِهِم فِي نَارِ جَهَنَّمَ إلاَّ حَصَائِدُ أَلسِنَتِهِمْ** ». فقوله (ص) « **حَصَائِدُ أَلسِنَتِهِمْ** » من تشبيه المركب بالمركب، فإنّه (ص) شبّه الألسنة وما تمضي فيه من الأحاديث التي يؤاخذ بها بالمناجل التي تحصد النبات من الأرض»[٤]. وقد ذهب محمد الصباغ إلى أنّ ابن الأثير «من أكثر المتقدمين ضرباً للأمثلة من الحديث في كتابه المذكور[٥]».

و«**يحيى بن حمزة العلوي**» (ت ٧٤٥هـ)؛ أشار العلوي إلى فضيلة البيان، وقال: « الفضيلة الأولى: أنّ الرسول (ص) مع ما أعطاه الله من العلوم الدينية، وخصّه بالحكم والآداب الدنيوية فلم يفتخر بشيء من ذلك، فلم يقل (أنا أفقه الناس) ولا (أنا أعلم الخلق بالحساب والطّب) بل افتخر بما

---

[١] - المرجع نفسه، ص١٠٠-١٠١.

[٢] - ضياء الدين ابن الأثير ، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،ص ٤٠-٤١.

[٣] - المصدر نفسه، ج١، ص ١٥٠.

[٤] - المصدر السابق،ج٢،ص ١٣٦.

[٥] - محمد الصباغ ، **التصوير الفني في الحديث النبوي**، ص ٥٥.

أعطاه الله من علم الفصاحة والبلاغة. فقال (ص): **أَنَا أَفْصَحُ مَنْ نَطَقَ بِالضَّادِ».** [1] وقد أتى العلوي بطائفة من الأحاديث النبوية التي استشهد بها على القواعد البلاغية التي وضعها في كتابه. كما تحدّث عن فضيلة البيان النبوي، فقال:« فإنّ كلامه (ص) وإن كان نازلاً عن فصاحة القرآن وبلاغته، في الطبقة العليا حيث لا يدانيه كلام، ولا يقاربه وإن انتظم أيّ انتظام. » [2]

يجدر الانتباه إلىأنّ هذه الدراسات تستوجب الإشادة والتنويه. لكننا قمنا بدراسة خاصة للتشبيه في الكلام النبوي حتى نبيّن علىقدر استطاعتنا نبذة من البلاغة النبوية، وقد ذكرنا نصوص الأحاديث التي تتعلّق بفن التشبيه، وأشرنا إلى مواضع الأحاديث في (**مشكاة المصابيح والمجازات النبوية**). فقد قدّمنا نماذج من التشبيه في كلام النبي (ص) وبينّا في استعمالاته المختلفة أنواع التشبيهات التى استخدمت وشرحناها. وإنّ ما نبحثه في هذه المقالة هوعرض فن التشبيه في الكتب البلاغية القديمة منها **«مفتاح العلوم وشرح مختصر المعاني»** وتطبيقها على عدد من كلمات النبي المرسل (ص) وبيان مكانة التشبيه وأهميتها في كلام أفصح من نطق بالضّاد. وسعينا في تكميل ما عرضه المتقدمون في هذا المضمار وبيان ما فرّط عنهم. وضرورة هذا البحث ترجع إلى فقد بحث مفصل وخاص عن الصور البلاغية في الكلام النبوى (ص) واستنباط المعانى المكنونة في طيّات كلامه (ص)، وعرضه على السامعين لتعرّف أكثر على مكانة النبيّ الأدبية السامية وفهم ميراثه الديني والأدبى. عسى أن يوفقنا الله في ما نبغيه.

التشبيه [3]

التشبيه لغةً: التمثيل. [4] واصطلاحاً: عرف الخطيب القزويني التشبيه بأنّه: « الدّلالة على مشاركة أمرٍ لأمرٍ في معنىً»**.**ويضيف:«والمراد ههنا ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية والاستعارة بالكناية.» [5]

---

[1] - يحيي بن حمزة العلوي ، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ص ٣٢-٣٣**.**

[2] - المرجع نفسه، ج١، ص١٦٠**.**

[3] - التفتازاني،سعدالدين، **شرح المختصر**، ص٢٨٧**.**

[4] - *الصحاح*، مادة شبه

[5] - التفتازاني،سعدالدين، **شرح المختصر**، ص ٢٨٧**.**

أ. **أركان التشبيه**

أولا. المشبّه: عنصر من عناصر التشبيه الأربعة، ولابدّ أن يشترك مع المشبّه به في وجه الشبه. نتكلم عن المشبه في الحديث الشريف التالي:

- قال النبيّ (ص): **«إنَّكُم سَتَرَونَ رَبَّكُم كَما تَرَونَ هذا القَمَرَ لا تُضَامُونَ في رُؤيَتِهِ».**[1]

قال الجرزي: «قد يخيّل إلى بعض السامعين أنّ الكاف في قوله " **كَما تَرَونَ** " كاف التشبيه للمرئي، وإنّما هوكاف التشبيه للرؤية، وهوفعل الرائي. ومعناه: ترون ربّكم رؤيةً يزول معها الشكّ كرؤيتكم القمر ليلة البدر لا ترتابون فيه ولا تمترون. قوله: **"لا تُضامُّونَ"** روي بتخفيف الميم من الضيم، المعنى: إنّكم ترونه جمعيكم، ولا يظلم بعضكم بعضاً في رؤيته فيراه البعض دون البعض، وروي بتشديد الميم من الانضمام والازدحام، أي: لا يزدحم بكم في رؤيته، ويضمّ بعضكم إلى بعض من ضيقٍ كما يجري عند رؤية الهلال مثلاً دون رؤية القمر، إذا يراه كل منكم موسّعاً عليه منفرداً به».[2]

- فمعنى الحديث: سترون ربّكم رؤية مثل رؤيتكم القمر. فالرؤية هنا بمعنى العلم أي ستعلمون ثواب ربكم وأنه الخالق الأحد الذي لا شريك له كما تعرفون حقيقة الهلال برؤيته في ليلة البدر. فالمشبه أمر معنوي وهورؤية الرّب والمشبه به أمر معنوي أيضا وهورؤية القمر،كلاهما مشترك في الرؤية وإن كان هناك فرق بين رؤية الرّب ورؤية القمر لأنّ الأوّل أمر معنوي والثاني حسّيّ، وبما أن رؤية القمر يسهل علىالإنسان ليلاً،هكذا يسهل على الإنسان رؤية الله ومعرفته عبر مظاهره ولا يظلم بعض الناس بعضاً في التعرّف عليه. ووجه الشبه سهولة الرؤية والتعرّف على الحقيقة إذا كان الإنسان بصيراً.

ثانيا. المشبه به

من المعلوم أنّ المشبه به هوالأصل؛ لأن وجه الشبه فيه أقوى منه في المشبّه ولا بدَّ أن يكون ملائماً للمشبّه في وجه الشبه المعتبر، واختيار المشبّه به المناسب للمشبّه هومن أسرار البيان التي لا يهتدي إليها إلاّ من رزقه الله فهماً سليماً، وذوقاً عالياً. وفي ما يلي حديثان من النبي (ص)، نعقّب كلاً منهما بكلامٍ حول سبب اختيار المشبّه به وملائمته للمشبّه:

---

[1] - الخطيب التبريزي ، **مشكاة المصابيح،** ج٣، ص ١٥٧٤.

[2] - الجرزي (ابن الأثير)، **جامع الأصول في أحاديث الرسول،** ص ٥٥٨.

١ - قال رسول الله (ص) متحدّثاً عن الملكين الذين يأتيان المؤمن في القبر: **« ثمّ يُفسَحُ لَه في قَبرِه سَبعُونَ ذِراعاً في سَبعِينَ. ثُمّ يُنَوَّرُ لَه فِيهِ. ثُمّ يُقالُ لَهُ: نَمْ. فَيَقُولُ: أَرجِعُ إِلَى أَهلِي فَأُخبِرُهُم؟ فَيَقُولانِ: نَم كَنَومَةِ العَرُوسِ الذي لا يُوقِظُهُ إلاَّ أَحَبُّ أَهلِه إلَيهِ، حَتَّى يَبعَثَهُ اللهُ مِن مَضجَعِهِ ذَلِكَ».** [١]

- المشبّه هونومُ الميِّتِ المؤمنِ في مضجعه، والمشبّه به هو نومة العروس، ووجه الشبه هوالرّاحة، دون الخوف. يلاحظ أنّه (ص) مثّل نوم المؤمن في القبر بنومةِ العروس؛ لأنَّ الإنسانَ أعزُّ ما يكون في أهله وذويه ليلة العرس فهي أرغد ليلة. ومن جمال هذا التشبيه أنّه يؤنس نفس المؤمن بالموت، ويجعله غير خائف منه بل جعله مشتاقا إليه. والمؤمن ذوعزٍّ في الملأ الأعلى كما أنّ العروس ذات عزّ عند أهلها. ولا شك أن هذه البلاغة الجميلة إنما حصلت بسبب انتخاب المشبّه به المناسب.

٢ - قال النبي (ص):**«مَثَلُ مَا بَعثَنِي اللهُ بِهِ عَزَّوَجَلَّ مِنَ الهُدَى والعِلمِ كَمَثَلِ الغَيْثِ الكَثِيرِ أَصَابَ أَرْضاً...».** [٢]

قال الطَيْبيّ: « والغيث: المطر، وإنّما اختير الغيث على سائر أسماء المطر ليؤذنَ باضطِرار الخلق إليه حينئذ، قال الله تعالى: **﴿وهُوالَّذِي يُنَــزِّلُ الغَيْثَ مِن بَعْدِ مَا قَنَطُوا﴾.** [٣] « إنّما ضرب النبي المرسل (ص) المثل بالغيث للمشابهة التي بينه وبين العِلم. فَإنّ الغيث يُحيِي البلدَ الميِّتَ، والعلمُ يُحيِي القلبَ الميِّتَ. إنّ الغيث هو مطر يذهب الظمأَ ويحيي الأرضَ، وأمّا غيثُ الإسلام الذي بعث به نبيُّنا محمد (ص)، فهو يقي حرَّ جهنّم، ويقود المؤمن إلى الحياة الرغيدة في الدنيا والآخرة معاً، فشتّانَ ما بين الغيثين، وإن بدا أنّهما متشابهان». [٤]

- فالمشبّه هوبعثة النبي (ص) بالهدى والعلم لهداية الناس وتعليمهم، والمشبّه به هوالغيث الكثير الذي يهطل على الأرض المجدبة. والوجه هوكثرة الخير الذي يُنتجُ عن كلتا الحالتين. وغير خاف على

---

[١] - الخطيب التبريزى، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص ٤٦-٤٧.

[٢] - المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤.

[٣] - الشورى: ٢٨.

[٤] - الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٢، ص١٢٥.

القارئ الكريم أنّ حسن انتخاب المشبه به المناسب قد لعب دوراً هامّاً في درك المخاطب دركا صحيحا للمنافع المعنوية والمادية العظيمة التى جاء بها الرسول العظيم (ص).

ثالثًا. قيمة القيود في المشبه به

إنّ للقيود في المشبه به أهمية كبيرة في التشبيه، قال الدكتور محمد أبوموسى: «من عادة القرآن في رسم صورة التشبيه أن يذكر فيها من القيود وأحوال الصياغة ما يجعلها معبّرة تعبيراً دقيقاً عن الغرض المطلوب، ولهذه القيود والأحوال شأن في صورة التشبيه، وللزمخشري وقفات في هذا المجال يدرك فيها أسرار هذه القيود ومعانيها الأدبية الدقيقة. »[1] إذا كان من عادة القرآن ذكر القيود التي تعبّر تعبيراً دقيقاً عن الغرض، فإن ذلك من عادة الحديث النبوي (ص) أيضاً.

نذكر في ما يلي مثالا منه:

قال رسول الله (ص): **«مَثَلُ الْمُنَافِقِ كَمَثَلِ الشَّاةِ العَائِرَةِ بَينَ الغَنَمَينِ. تُعِيرُ إِلَى هَذِهِ مَرَّةً، وإِلَى هذِهِ مَرّةً».**[2]

قال التّوربشتي:« **«العَائِرَة»:** أكثر ما تستعمل في الناقة وهي التي تخرج من الإبل إلى أخرى ليضربها الفحل، والجمل عائر يترك الشول إلى أخرى، ثم يتَّسع في المواشي.»[3]

- فالقيد في المشبه به هوعبارة « **العَائِرَةِ بَينَ الغَنَمَينِ. تُعِيرُ إِلَى هَذِهِ مَرَّةً، وإِلَى هذِهِ مَرّةً** ». ولهذا القيد أهمية في المعنى المستفاد. فقد ضرب النبي (ص) للمنافق مثل السوء؛ فالمشبّه هوتردّد المنافق بينَ الطائفتين من المؤمنين والمشركين تبعاً لهواه وقصداً لغرضه الفاسد وميلاً إلى ما يبتغيه من الشهوات، والمشبّه به هو تردُّدِ الشاة العائرة وهي التي تطلب الفحل فتتردّد بين الثلّتين، فلا تستقرُّ على حالٍ ولا تثبت مع إحدى الطائفتين. فتميل مرة إلى هذه الثلّةِ من الفحول ومرّة إلى تلك الثلّة راجية أن تحصل على مرماها. ووجه الشبه هو كون الطالب متحيراً وأيضا عدم الوصول إلى منشودها. يلاحظ أنّ هذا المعنى الذي أشير إليه هوبفضل القيود في المشبّه به.

---

[1] - محمد حسنين أبو موسى، **البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري**، ص ٤٠٧.

[2] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص٢٤.

[3] - علي القاري، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح**، ج١، ص١٢٨.

رابعًا. الطرفان من جهة المعقول والمحسوس

ذكر البلاغيون أن طرفي التشبيه يأتيان على أربعة أقسام هي: إمّا حسيان: كما في تشبيه الخدّ بالورد. وإمّا عقليان: كما في تشبيه العلم بالحياة. وإمّا مختلفان: والمعقول هو المشبه، كما في تشبيه المنيّة بالسّبع. أو العكس: كما في تشبيه العطر بخلق كريم. [١] وفي البيان النبوي يهدف الرسول الأكرم (ص) إلى تقريب المعاني الكبرى المتعلقة بعالم الغيب والكون والإنسان والحياة إلى أذهان المخاطبين وقلوبهم عن طريق تشبيه الأشياء المعقولة بالأشياء المحسوسة.

وفي هذا الصّدد، جاء في الكاشف نقلاً عن التّوربشتي: « والمعاني إذا ارتفعت عن مدارك الأفهام، واستعلت عن معارج النفوس، لكبر شأنها، صيغت لها قوالب من عالم الحسن حتى تتصور في القلوب، وتستقر في النفوس». [٢]

ولذلك يكثر تشبيه المعقول بالمحسوس في الحديث النبوي، وفي ما يلي مثال من تشبيه المعقول بالمحسوس:

١- قال النّبي (ص): **«مَن طَافَ بِالبَيتِ سَبْعاً، ولا يَتَكَلَّمُ إلاّ بِــ: سُبحَانَ اللهِ والحَمْدُ للهِ، ولا إِلهَ إِلاّ اللهُ، واللهُ أَكبرُ، ولا حَولَ ولا قُوةَ إِلاّ بِاللهِ، مُحِيَ عَنهُ عَشْرُ سَيِّئاتٍ، وكُتِبَ لَهُ عَشْرُ حَسَنَاتٍ، ورُفِعَ لَهُ عَشْرُ دَرَجَاتٍ. ومَن طَافَ فَتَكَلَّمَ وهُوفِي تِلْكَ الحَالِ، خَاضَ فِي الرَّحمَةِ بِرِجْلَيْهِ، كَخَائِضِ المَاءِ بِرِجْلَيْهِ».** [٣]

- شبّه النبي (ص) للتقريب إلى الذهن المشبّهَ المعقولَ وهوحالة خوض الذاكر في رحمة الله بالمشبّه به المحسوس وهوالرجل الذي يخوض برجليه في الماء. وشبَّه الرحمة بالماء، أي: شبّه سعي المؤمن في حالة الذكر وكونه في رحمة الله تعالى بالخائض في الماء، فترك المشبه به وهو الماء وجعل القرينة الدالة عليه

---

[١]- الفخر الرازي، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ص ٩٢-٩٣. والسكاكي، **مفتاح العلوم**، ص١٨٥. والخطيب القزويني، **التلخيص**، ص٢٤٣. ***والإيضاح*** ج٢، ص٣٣٥.

[٢]- علي القارى، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح**،ج ١٠، ص ٣٠٤.

[٣]- الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**،ج٢؛ص٧٩٥.

كلمة (خاض) ثم شبَّه هذا التمثيل « خاضَ في الرحمةِ بِرِجلَيهِ» بما يزيد التصوير من قوله: « كَخَائِضِ المَاءِ بِرِجْلَيْهِ». وكما يخفي الماء الرجل تماما تغمر رحمةُ الله المؤمنَ فيكون غارقا أو سابحا فيها.

خامسًا. أداة التشبيه

لأدوات التشبيه دور في إفادة المعاني الخاصة في التشبيه ويمكن تقسيمها إلى حروف وأسماء وأفعال،:« وأداته الكاف وكأنّ ومثل وما في معناه، وقد يذكر فعل ينبيء عنه، كما في علمتُ زيداً أسداً - إن قرب - وحسبتُ - إن بَعُدَ».[١] نتحدث فيما يلي عن موضوعين:

حذف الأداة

حذف الأداة أبلغ من إثباها.

١- قال رسول الله (ص): « **تَعْلَمُنَّ - أَيُّهَا النَّاسُ- أَنَّ الطَّمَعَ فَقْرٌ.** »[٢]

هذا تشبيه بحذف الأداة، المشبّه هوالطمع والمشبه به هوالفقر ووجه الشبه هو: كما أنّ الفقير لم يزُل عنه الاحتياج، كذلك الطامع الحريص لا يشبع، بل يبقى محتاجاً. فنرى فيه التشبيه البليغ الذي سار فيه الطمع هو والفقر سواء.

٢- قال رسول الله (ص): « **إِنَّ الشَّيْطَانَ يجَرِي مِنَ الإِنْسَانِ مجَرَى الدَّمِ.**»[٣]

والمعنى:« إنّ الشيطان يتمكّن من إغواء الإنسان وإضلاله تمكّناً تامّاً، ويتصرّف فيه تصرّفاً لا مزيد عليه.»[٤]

- قوله: «مجرى الدم»: يجوز أن يكون مصدراً ميمياً، وشبَّه كيد الشيطان وجريان وساوسه في الإنسان بجريان دمه في عروقه، وجميع أعضائه. شبّه (ص) انتشار وساوس الشيطان وجرياها في فكر الإنسان بجريان الدم في عروقه. وإنه ملازمة وساوس الشيطان للإنسان وشمولها له، كملازمة جريان الدم للإنسان بحيث لا يخلومنه عضو وبهذه البلاغة النبوية الشريفة تظهر مدى صعوبة مجاهدة الشيطان

[١] - التفتازاني، **شرح المختصر**، ص٣١٠.

[٢] -الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص٥٨١.

[٣] - المرجع نفسه، ج١، ص ٢٦.

[٤] - الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٢،ص٥٢١.

والتغلب على وساوسه، حتى تكاد تكون أشبه بالأمر المحال، هذا وفي الحديث تشويق لخوض هذا الجهاد.

تقديم أداة التشبيه

يقدم حرف التشبيه إذا كانت الأداة «**كأنَّ**» ؛ هذا كما في قول النبي (ص) عن الشِّعر:

١ - « **والَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ، لَكَأَنَّ ما تَرْمُونَهُمْ بِهِ نَضْحُ النَّبْلِ**[١] ».[٢] واللام في قوله (ص) « لَكَأَنَّ » زائدة لتأكيد القسم، والتقدير: والذي نفسي بيده إنَّ ما ترمونهم به كنضح النبل، لأنّ أصل « كأنّ زيداً أسدٌ» هو: « إنّ زيداً كالأَسَدِ » فقدّم حرف التشبيه بعد أن أبدله بـــ « كأنّ» اهتماماً به. فلقد شبه النبي (ص) أبيات الشعر على أسماع الأعداء بوقع النبال على أجسادهم، فتصيب مقاتلهم، ووجه الشبه الإيلام الشديد الذي لا يطاق، وفي هذا مدح لدور الشعر الإيجابي في الدفاع عن كلّ ما تجب حمايته والدفاع عنه؛ كالدين والشّرف والعزّة والوطن.

وجه الشبه

وجه الشبه هوالجامع بين المشبّه والمشبّه به في وصف خاص أوحالة معينة كما يقول القزويني: «هو ما يشترك فيه المشبّه والمشبّه به تحقيقياً أوتخيلياً».[٣] وجه الشبه يكون صفة أو صفات معينة، ولا يراد جميع الصفات بالضرورة ويكون في المشبّه به أقوى وأشهر. معظم التشبيهات النبوية محذوفة الوجوه، ما يزيد على بلاغة كلامه (ص) مما جعل العلماء يعنون بذكر وجوه الشبه المحذوفة في أكثر التشبيهات النبوّية. وسنتناول في ما يلي كيفية استعمال وجه الشبه في الحديث الشريف:

أولاً: حذف وجه الشبه بقصد التعميم

١ - قال رسول الله (ص): «**يَدْخُلُ الجَنَّةَ أَقْوامٌ أَفْئِدَتُهُمْ مِثلُ أَفْئِدَةِ الطَّيرِ**».[٤]

---

[١] - نضحُ النبل: رميه، **المعجم الوسيط**، مادة نضح.

[٢] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٣٥٢.

[٣] - الخطيب القزويني، **مختصر المعاني**، ص٢٩٣.

[٤] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٥٦٥.

- المشبّه هو أفئدة أقوام يدخلون الجنةَ، والمشبه به هوأفئدة الطير والوجه يمكن أن يكون؛ **مثلها في رقّتها،** كما ورد: "أَهْلُ اليَمَنِ أَرَقُّ قُلُوبَاً وأَضْعَفُ أَفْئِدَةً "[١]، ويمكن أن يكون **مثلها في الخوف والهيبة،** والطير أكثر الحيوان خوفاً وفزعاً. يبدوأنّ المراد كلتا الصفتين وهي: الرّقة والخوف، وذلك لأن الوجه مضمر هنا بقصد التعميم (والله أعلم).

وقد تقرر في علم البيان: « أن وجه الشبه إذا أضمر عمّ تناوله فيكون أبلغ مما لوصرّح به، فينبغي أن يحمل على المذكورات كلّها، ومن ثمّة خصّ الفؤاد بالذكر دونَ القلب».[٢]

ثانيا: وجه الشبه يكون في بعض الصفات لا كلّها

هذا ما نجده في الحديث الشريف التالي:

١- قال رسول الله (ص): **«مَثَلُ عِلْمٍ لا يُنْتفَعُ بِهِ كَمَثَلِ كَنْــزٍ لا يُنفَقُ مِنهُ فِي سَبِيلِ اللهِ».**[٣]

إنّ «تشبيه العلم بالكنــز وارد في مجرد عدم النفع في الانتفاع والإنفاق منهما لا في أمر آخر، وكيف لا والعلم يزيد بالإنفاق، والكنــز ينقص، والعلم باقٍ، والكنــز فانٍ».[٤]« هذا التشبيه على نحوقولهم: (النَّحو في الكلامِ كالمِلحِ في الطَّعامِ) في الإصلاح باستعمالهما، والفساد بإهمالهما، لا في القلة والكثرة». [٥]

- المشبه هوعلم لا ينتفع به، والمشبه به هو كنزٌ لا ينفق منه في سبيل الله تعالى، ووجه الشبه في هذا التشبيه هوإهمال ما فيه النفع. يلاحظ في هذا التشبيه أن وجه الشبه يكون في بعض الصفات المشتركه بين الطرفين لا كلّها. إذ يكفي لعقد المشابهة اشتراك الطرفين في صفة قائمة. إنّ هذا التشبيه الذي يمثل جانباً من البلاغة النبوية السامية، قد تضمّن الدعوة إلى أمرين في آنٍ واحدٍ: الأمر الأول: حثُّ كلّ عالم صحَّ علمُه، على نشر هذا العلم، وعدم البخل به. الأمر الثاني: حثُّ كلّ ذي كنزٍ وثروة

---

[١] - المرجع نفسه،ج٣،ص٣٤٥.

[٢] - الطيبــي، **الكاشف عن حقائق السنن،** ج ١١، ص٣٥٥٩.

[٣] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح،** ج١، ص٩٢.

[٤] - الطيبــي، **الكاشف عن حقائق السنن** ج٣، ص٢٣٦.

[٥] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة،** ص ٦٥.

على الإنفاق في سبيل الله تعالى، لا في سبيل الشيطان. ولا شك أنّنا إذا نظرنا من جهة دينيةٍ معنويةٍ فإنّنا سنجد أن إنفاق المال في سبيل الله تعالى يكون سببا لنمائه وزيادة في بركته، كما أنّنا نجد أنّ نشر العلم يسبّب نماءَه وازدياده، لذلك تنفتح أمام هذا العالم الذي نشر علمه آفاق جديدة من العلم ما كانت لتنفتح لولا النشر والإنفاق. فالبلاغة النبوية العالية في هذا التشبيه تمثّلت في عدم الاقتصار على المشبه وإلحاقه بالمشبه به، بل شمل الحكم كلّا من المشبه والمشبه به بالدعوة إلى لزوم حصول الإنفاق فيهما جميعا على حدّ سواء.

ثالثاً: احتمال وجه الشبه لأكثر من تأويل

إنّ من البلاغة العالية أن يكون وجه الشبه محتملاً لأكثر من تأويل، وهوأمر يدعوالعلماء إلى التسابق في تعيين وجه الشبه الأرجح، وهذا ما نجده بكثرة في الحديث الشريف، مثال ذلك ما روي عن عمّار – رضي الله عنه- قال:

١- سمعتُ رسولَ اللهِ(ص) يقول: «**إِنَّ طُولَ صَلاَةِ الرَّجُلِ، وقِصَرَ خُطْبَتِهِ، مَئِنَّةٌ**[١] **مِن فِقْهِهِ. فَأَطِيلُوا الصَّلاةَ واقْصِرُوا الخُطْبَةَ. وإِنَّ مِنَ البَيانِ لَسِحْرَاً**».[٢]

قال النووي: «قال القاضي عياض: فيه تأويلان:

- **أحدهما**: أنه ذم، لإمالة القلوب وصرفها بمقاطع الكلام حتى يكسب آبق الإثم به، كما يكسب بالسحر.
- **والثّاني**: أنه مدح، لأنّ الله تعالى امتنّ على عباده بتعليمهم البيان، وشبّهه بالسحر لميل القلوب إليه، وأصل السحر الصرف والبيان، يصرف القلوب إلى ما يدعو إليه، وهذا التأويل الثاني هوالصّحيح المختار.
- وقيل: أراد التلبيس عليهم فيصير بمنـــزلة السحر الذي هوتخييل بما لا حقيقة له.
- وقيل:أراد به أن من البيان ما يكتسب به صاحبه من الإثم ما يكتسب الساحر بسحره.»[٣]

---

[١] - علامة، الصحاح، مادة مئن.

[٢] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص ٤٢٢.

[٣] - النووي، **شرح صحيح مسلم**، ج٦، ص١٥٨-١٥٩.

يبدوأنّ بلاغة هذا الحديث الشريف تتمثّل في ما يلي:

لا شك أنّ الإيجاز أحد مواضيع علم المعاني المهمة وتظهر أهميته في أنه يجمع بين قصر العبارة وكمال المعنى، فقصر العبارة لا يخلّ بأدائها المعنى كاملاً غير منقوص. ولا فرق بين أن يكون قصر العبارة ناتجاً عن حذف بعض كلماتها، أو أن لا يكون ناتجاً عن حذف شيء منها. فالبيان الذي يؤدّيه الإيجاز بنوعيه إنّما يدلّ على بلاغة سامية شبّهها الرّسول الأعظم (ص) بالسّحر الذي يمتلك القلوب، وتستسلم له النفوس. فالبيان هو المشبّه والسحر هو المشبّه به ودليلنا في هذا الرأي أنّ الرسول الأكرم (ص) قد أمر في هذا الحديث بإيجاز الخطبة دون الإخلال بالمعنى المراد. وفي هذا دليل على وجوب أن يكون الخطيب أبلغ القوم. وتجدر الإشارة إن «مِن» في الحديث الشريف تبعيضية، لذا فالمشبّه هو بعض البيان وهذا يبيّن دقّة الرسول (ص).

رابعاً: الغرابة في وجه الشبه

التشبيه البعيد الغريب هو« ما لا ينتقل فيه من المشبه إلى المشبه به إلاّ بعد فكر، لخفاء وجهه في بادئ الرأي»[١]. وسبب الغرابة هو كون المشبه به كثير التفصيل، أو نادر الحضور في الذهن. وفي الحديث النبوي بعض التشبيهات الغريبة، نشير إلى نموذجين منها:

١- قال رسول الله (ص): «**اقْرَؤُوا القُرْآنَ. فَإِنَّهُ يأتِي يَومَ القِيامَةِ شَفيعَاً لأَصْحَابِهِ. اِقْرَؤُوا الزَّهْرَاوَيْنِ**[٢]: **البَقَرَةَ وسُورَةَ آلِ عِمْرَانَ، فَإِنَّهمَا تَأْتِيانِ يَومَ القِيامَةِ كأنّهُمَا غَمَامَتَانِ. أَوغَيايَتانِ**[٣]. **أَوفِرْقَتانِ مِن طَيْرٍ صَوافَّ. تُحَاجَّانِ عن أَصْحَابِهِمَا...**» [٤]

قال الزمخشري: « شبّههما أوّلاً، بالنيرين لينبّه على أن مكانيهما مما عداهما مكان القمرين بين سائر النجوم فيما يتشعّب منهما لذوي الأبصار، ثم أوقع قوله (ص): **"البَقَرَةَ وسُورَةَ آلِ عِمْرَانَ"** بدلاً

---

[١] - الخطيب القزويني؛ **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص ٣٣٧.

[٢] - تثنية الزهراء، تأنيث الأزهر، وهوالمضيء الشديد الضوء. الزهراوين: علي بن سلطان محمد القاري، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح**.

[٣] - كل ما أظل الإنسان فوق رأسه كالسحابة والغبرة والظل، ونحو ذلك. المعجم الوسيط، مادة: أغيا.

[٤] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج ١، ص ٦٥٤.

منهما مبالغة في الكشف والبيان، كما تقول: "هل أدلّك على الأكرم والأفضل؟ فلان " وهو أبلغ في وصفه بالكرم والفضل من قولك: "هل أدلّك على فلان الأكرم الأفضل"، لأنّك ثنيت ذكره مجملاً أولاً، ومفصّلاً ثانياً، وأوقعت البقرة وآل عمران تفسيراً وإيضاحاً للزهراوين فجعلتهما علمين في الإشراق والإضاءة» [١]

الغرابة في هذا التشبيه هي أنَّه (ص) شبّه سورتي البقرة وآل عمران أوّلاً بالنيّرين في الإشراق وسطوع النور، فوجه الشبه الهداية سواء أكانت مادية أم معنوية، هذا هو التشبيه الأول، وثانياً بالغمامة والغياية وفريقين من طير صوافّ ووجه الشبه الخير والبركة والنجاة؛ أي: أنّ هاتين السورتين المباركتين تدافعان عن قارئهما يوم القيامة وهما في مكان سامٍ عند الله تعالى، لذلك لا يُرَدُّ دفاعهما، لأن القرآن المجيد هو والرسول الأعظم (ص) وأهل البيت (ع) هم جميعاً الوسيلة إلى الله تعالى: قال عزّ وجلّ:«**... وابتغوا إليه الوسيلة...**» [٢]

٢ - قال رسول الله (ص): **«مَن رَأَى عَوْرَةً فَسَتَرَهَا كانَ كَمَنْ أَحْيَا مَوْؤُوْدَةً».** [٣]

وجه الشبه هنا خفيّ غامض، وهذا من التشبيهات الغريبة الجميلة. قال الطيبي: «**....** ووجه تشبيه السّتر على عيوب الناس بإحياء المَوْؤُودة، أن من انتهك ستره يكون من الخجالة كميّت ويحب الموت منها، فإذا ستر أحد على عيبه فقد دفع عنه الخجالة التي هي عنده بمنـــزلة الموت»[٤]. وقال صاحب (الكشّاف): «فيه تعظيم قتل النفس وإحيائها في القلوب ليشمئز الناسُ عن الجسارة عليها، ويتراغبوا في المحاماة على حرمتها، لأن المعترض لقتل النفس إذا تصوّر قتلها بصورة قتل الناس جميعاً عظم ذلك عليه فثبطه، وكذلك الذي أراد إحياءها»**.** [٥]

---

[١] - جار الله الزمخشري، **الكشاف**، ج١، ص١٦**.**

[٢] - المائدة:٣٥، الإسراء:٥٧**.**

[٣] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٣٩٠**.**

[٤] - الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٩، ص٢٣٥**.**

[٥] - جار الله الزمخشري، **الكشاف**، ج١، ص٦٢٧**.**

وإنّ وجه الشبه هو الأمر العظيم، يعني من ستر عيبَ مسلم فقد ارتكب أمراً عظيماً كَمَن أحيا موؤودةً، فإنّه أمرٌ عظيمٌ فيدلّ على فخامة ذلك العمل، نحوقوله تعالى: ﴿ **ومَن أَحْياهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيا النَّاسَ جَمِيْعاً**﴾ [١]. فكذلك من أراد أن يستر عَيبَ مؤمن وعِرضَه إذا تصوّر أنّه أحيا الموؤودةَ، عظُم عنده سترُ عَورةِ المؤمن، فيبذلُ الجهدَ.

خامساً: كون وجه الشبه معلوماً

تبيان وجه الشبه وإبرازه في الحديث النبوي، إن اقتضى المقام ذلك، عملٌ بلاغي وديني عظيم، فهوبلاغي، لأنّه (ص) سيد البلغاء، وهوعمل ديني، لأنه ما لم يفهم وجه الشبه لم يفهم التشبيه، ومن ثمّ لم يفهم المراد من كلامه (ص) المتضمن لهذا التشبيه، وحينذاك يبتعد الخيال بمن لا يعرف أسرار العربية عن الطريق المستقيم، ولا يخفى ما يترتب على ذلك من آثار وأخطار.

في ما يلي بعض الأحاديث النبوية مبيِّناً فيها وجه الشبه:

١- قال النبي(ص) في صفة خروج روح المؤمن: «**فَتَخْرُجُ وتَسِيلُ كَمَا تَسِيلُ القَطْرَةُ مِنَ السَّقَاءِ**»[٢]، وقال (ص) في صفة نــزع روح الكافر: «**ثُمَّ يَجِيءُ مَلَكُ المَوْتِ حَتَّى يَجْلِسَ عِندَ رَأْسِهِ فَيَقُولُ: أَيَّتُهَا النَّفْسُ الخَبِيثَةُ اُخْرُجِي إِلَى سَخَطٍ مِنَ اللهِ**» قال: « **فَتَفَرَّقَ فِي جَسَدِهِ فَيَنْتَزِعُهَا كَمَا يُنْــزَعُ السَّفُودُ مِنَ الصُّوفِ المَبْلُولِ**».[٣]

قال الطيبي: « إن روح المؤمن تخرج وتسيل كما تسيل القطرة من السقاء فرحاً إلى ما تقرّ به عينه من الكرامة والنعيم، ثمّ شبّه نــزع روح الكافر بنــزع السفود، وهوالحديد التي يشوى بها اللحم فيبقي معها بقية من المحروق فيستصحب عند الجذب مع قوةٍ وشدٍّ شيئاً من ذلك الصوف، وبعكسه شبّه خروج روح المؤمن من جسده بترشيح الماء وسيلانه من القربة المملوءة ماءً مع سهولة ولطف».[٤]

---

[١] - المائدة:٣٢

[٢] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج ١،ص٥١٢-٥١٥.

[٣] - المرجع نفسه.

[٤] - الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن** ج٣،ص٢٣٤.

- المشبه هوخروج روح المؤمن والمشبه به هوخروج القطرة من السقّاء، والوجه سهولة الخروج. والمشبه في الحديث الثاني هوخروج روح الكافر والمشبه به هو نزع السفود من الصوف المبلول، ووجه الشبه هوالصعوبة وتحمل الأذى والألم. والذي نراه أنّه لا شك أنّ مصيبة الموت أعظم مصيبة تواجه الإنسان حتما، وأن لا مفرّ منها. لذلك فإننا نرى أنّ البلاغة النبوية السامية في هذا الحديث الشريف قد اشتملت على الدعوة إلى الإيمان للتخلّص من شدّة عذاب هذه المصيبة العظمى، ولكي تتحوّل إلى أيسر ما يمكن.

٢- قال رسول الله (ص): **«أَلا إِنَّ مَثَلَ أهل بَيْتِي فيكُمْ مَثَلُ سَفينَةِ نُوحٍ، مَن رَكِبَهَا نَجَا، ومَن تَخَلَّفَ عنهَا هَلَكَ».**[1]

- المشبه هوأهل البيت (ع) والعمل بإرشاداتهم، والمشبه به هوسفينه نوح، وصفة المشبه أنه تحصل منه النجاة المعنوية وتحصل من المشبه به النجاة المادية. صفة سفينة نوح أنها من ركبها نجا ومن تخلف عنها هلك، ووجه الشبه: النجاة وعدم النجاة. شبه (ص) الدنيا بما فيها من الكفر والضلالات والبدع والجهالات ببحرٍ لجيٍّ متلاطمٍ وقد أحاط بالأرض كلّها، وليس منه خلاص ولا مناص إلاّ تلك السفينة، وهي محبة أهل بيت رسول الله (ص) والعمل بهداهم.

تشبيه التمثيل

قال الشيخ عبد القاهر:«هوالذي ينتزع من عدّة أمورٍ ويحتاج فهمُه إلى دقّةٍ وتأمّلٍ، إنما طريقه التأوّل، يتفاوت تفاوتاً شديداً فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأوّل، ومنه ما يدقّ ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رَوِيَّةٍ ولطف فكرةٍ.»[2] «عند الجمهور هوما كان وجهه منتزعاً من متعدّد، سواء كان حسيّاً مثل قول بشّار (من الطويل):

كأنّ مُثارَ النَّقعِ فَوقَ رُؤوسِنا وأَسيافنا ليلٌ تهاوَى كواكبُه

[1] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٧٤٢.

[2] - عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٧٠-٧٣.

فوجه الشبه هوالهيأة الحاصلة من هويّ أجرام مشرقة مستطيلة متناسبة المقدار متفرّقة في جوانب شيء مظلم. أوغير حسي، كقوله تعالى: ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا**﴾[١] فوجه الشبه هو« حرمان الانتفاع بأبلغ شيء نافع مع الكدّ والتعب في استصحابه».[٢]

فيما يلي نموذجان من التشبيه التمثيلي في الحديث النبوي:

١- قال رسول الله (ص): «**الغِنَاءُ يُنْبِتُ النِّفَاقَ في القَلْبِ كَمَا يُنْبِتُ المَاءُ الزَّرْعَ**».[٣]

- قوله (ص): « الغِنَاءُ يُنْبِتُ النِّفَاقَ» معناه: الغناء سبب للنفاق، ويؤدّي إليه، وأصله وشعبته، وهذا تشبيه تمثيلي، لأنّه منتزع من عدّة أمور متوهّمة. المشبه به هوإنبات الغِناء للنفاق والمشبه به هوإنبات الماء للزرعِ. شبهت حالةُ إنبات الغناءِ النفاقَ في القلب بحالة إنبات الماء الزرعَ. والوجه هوالهيأة الحاصلة من حدوث شيء إثر علة حاصلة. فكما أنّ حياة الزرع بالماء كذلك حياة النفاق بالغناء وغيره من المؤثرات وإن كان المؤثر الرئيسي هوالغناء والترتب في الظهور هو الوجه المشترك بين الجانبين، فإن أردنا أن نزيل النفاق فعلينا الاجتناب من التعلق بالغناء. للنفاق مؤثرات عدّة لكنّ الغناء هوالعلة الغائية كما أن للزرع مؤثرات عدّة كجودة التراب لكنّ العامل الرئيسى هوالماء.

٢- قال رسول الله (ص): «**مَا لِي ولِلدُّنيا، ومَا أَنَا والدُّنْيا إلاَّ كَرَاكِبٍ اِسْتَظَلَّ تَحْتَ شَجَرَةٍ، ثمّ رَاحَ وتَرَكَهَا**».[٤]

- قوله (ص):« مَا لِي ولِلدُّنيا »، أي: إنني عن الدنيا في شغل شاغلٍ، وليس لي علاقة بالدنيا ولا أهتمّ بها. وبلاغتها في أنه (ص) قال: ليس حالي مع الدنيا إلاّ كَحَالِ راكبٍ مستظلٍّ. والمشبه هو الإنسان المتحرك طيلة عمره مع الحركة والمشبه به هو الإنسان المستظل تحت الشجرة مدّةً وهو من التشبيه التمثيلي، ووجه التشبيه: هيأة سرعة الرَّحيل وهيأة الالتجاء إلى شيء متنقل لا دوام له ولا استمرار، وقليل المكث، ومِن ثَمَّ خُصَّ الراكبُ.

---

[١] - الجمعة:٥.

[٢] - محمد فاضلي، **دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة**، ص ١٦٢.

[٣] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٣٥٥.

[٤] - المرجع نفسه،ج٣، ص ١٤٣٣.

التشبيه البليغ

التشبيه البليغ: هوما حذف منه الوجه والأداة، كقوله تعالى: ﴿**هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ**﴾[١]، والبيان النبوي غني بالصور البيانية من التشبيه البليغ. ومن الصور البيانية الجميلة التي ينطبق عليها تعريف التشبيه البليغ، الأمثلة التالية:

١- سُئِلَ النبيُّ (ص) عن تربة الجنة؟ فقال: «**دَرْمَكَةٌ بَيْضَاءُ، مِسْكٌ خَالِصٌ**». [٢]

قوله (ص): « **دَرْمَكَةٌ** » قال في (النهاية): «الدّرمكة: التراب الرقيق والدّقيقُ الحُوارِي». [٣]

- المشبّه هو تراب الجنة والمشبهان بهما، هما دَرْمَكَةٌ بَيْضَاءُ، مِسْكٌ خَالِصٌ، شبّه (ص) «تربة الجنة» بها لبياضها ونعومتها، وبالمسك لطيبها. فهو تشبيه الجمع أيضاً.

٢- قال رسول الله (ص): «**أَنَا دَارُ الحِكْمَةِ وعليٍّ بَابُهَا**». [٤]

- في الحديث تشبيهان، الأول في « أَنَا دَارُ الحِكْمَةِ » والثاني في « وعلي بَابُهَا »، المشبه كلمتا (أنا وعلي) والمشبه به هما (دار الحكمة وبابها) وقد جاء المشبه به خبراً للمشبه. ولا شك أن البلاغة النبوية في هذين التشبيهين تتمثّل في اشتمالهما على بيان أنّ الحكمة الإلهية لا توجد إلاّ عند الإمام علي (ع)، ولا تؤخذ إلاّ منه (ع)، فهوالطريق الوحيد للحصول عليها؛ لأنّ الرسول الأعظم (ص) لم يودع هذه الحكمة العالية إلاّ عند الإمام (ع)، فهوالباب إليها، ولا تؤتى البيوت إلاّ من أبوابها. وقد قال تعالى: ﴿ **ولَيْسَ البِرَّ بِأَنْ تَأْتُوا البُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا ولكِنَّ البِرَّ مَنِ اتَّقَى وأْتُواْ البُيُوتَ مِن أَبْوابِهَا**﴾[٥].

أغراض التشبيه

إنّ التشبيه من فطرة الإنسان لإيجاد العلاقة بين الأشياء المجهولة، والعرب في مقدمة الأمم في اهتمامهم بالتشبيه، وكثرة استعمالهم له، قال المبرد: « والتشبيه جارٍ كثير في كلام العرب، حتّى لو قال

[١] - البقرة: ١٨٧.

[٢] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح** ج٣، ص١٥١٩.

[٣] - ابن كثير، **البداية والنهاية**،ج٢، ص ١١٤.

[٤] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٥،ص٢١٣٦.

[٥] - البقرة:١٨٩.

قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد». [١] من الأغراض العامة للتشبيه «**المبالغة**»: منها ما تكون المبالغة في المشبّه به، ومنها ما تكون ببعض القيود التي تلابسه. والحقيقة: أنّ المبالغة هي مِن أهمّ أغراض التشبيه إن لم تكن أهمّها ويجدر الإشارة إلى أنّ البلاغة التي نذكرها في التشبيه غير البلاغة التى تعتبر من الصناعات البديعية والتي تقسم إلى ثلاثة أقسام. ويعلّل علي الجندي حول وجود البلاغة في التشبيه قائلاً: «وسرُّ ذلك أنّك لم تردد شبيه الشيء بغيره إلاّ وأنت تقصد به تقرير المشبه في النفس بصورة المشبه به أوبمعناه، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه من مدح أو ذم أو ترغيب أو أكبر أو أصغر. وهذا القول ينسحب على جميع وجوه التشبيه، فإنّه لا يخلومن إفادة المبالغة في حال من الأحوال، وإلاّ لم يستحق أن يكونَ تشبيهاً، لأنّ إفادة المبالغة هي مقصده الأعظم، وبابه الأوسع». [٢] ويقول علي العماري خلال حديثه عن أغراض التشبيه: «غير أن مبنى التشبيه على المبالغة. فينبغي أن يكونَ المشبه به في كلّ هذه الأغراض زائداً على المشبه في وجه الشبه». [٣]، وفي ما يلي حديث يفيد المبالغة في التشبيه:

١- قال رسول الله (ص): «**مَن صَلَّى الفَجْرَ في جَمَاعَةٍ ثمّ قَعَدَ يَذْكُرُ الله تَعَالَى حَتَّى تَطْلُعَ الشَّمْسُ، ثمّ صَلَّى رَكْعَتَيْنِ كانَتْ لَهُ كَأجْرِحَجَّةٍ وعُمْرَةٍ**». ثمّ قال (ص):«**تَامَّةٍ، تَامَّةٍ، تَامَّةٍ**». [٤]

- المشبه هو أجر المصلّي بالصفات المذكورة في الحديث الشريف والمشبه به هو أَجرُ الحاجّ والمعتمر. قوله (ص): «كَأجْرِ حَجَّةٍ» من باب إلحاق الناقص بالكامل مبالغةً في ترغيب المصلّي. أوشبّه استيفاء أجر المصلِّي تامّاً باستيفاء أجر الحاج تامّاً، وأمّا وصف الحجّة والعمرة بالتامّة فإشارة إلى المبالغة في تشويق المتلقي وترغيبه لإنجاز هذا العمل العبادي العظيم.

الأغراض الخاصة بالتشبيه

نتناول في هذا المبحث بعض الأغراض الخاصة التي ذكرها البلاغيون ضمن أغراض التشبيه، منها:

[١] - المبرد؛ **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، ص٧٩.

[٢] - علي الجندي، **فن التشبيه**،ج١، ص٧٧-٧٨.

[٣] - عبد الفتاح لاشين، **البيان في ضوء أساليب القرآن**،ص٤١.

[٤] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج١، ص٣٠٦.

بيان حال المشبه

قال السعد التفتازاني: «أي، بيان حال المشبه بأنه على أيٍّ وصفٍ من الأوصافِ»[١]. يراد من بعض التشبيهات النبوية بيان حال المشبّه، كما في هذا الحديث الشريف:

١- قال رسول الله (ص): « **المُسْلِمُ أَخُوالمُسْلِمِ لا يَظْلِمُهُ، ولا يَخْذُلُهُ، ولا يَحْقِرُهُ».**[٢]

- شبه النبي (ص) المسلم بالأخ للمسلم لينبّه على المساواة بين المسلمين عرباً كانوا أوغير عرب، وأن لا يرى أحدٌ لنفسه على أحدٍ من المسلمين فضلاً ومزيّةً، ويحب له ما يحب لنفسه، وتحقيره إيّاه مما ينافي هذه الحالة، ومراعاة هذه الشريطة أمر صعبٌ، لأنه ينبغي أن يسوّي بين السلطان وأدنى العوام، وبين الفقير والغني، وبين القوي والضعيف، والكبير والصغير.

تعظيم المشبه

وردت عدة أحاديث نبويّة كريمة، فيها تشبيهات قيّمة تهدف إلى تعظيم المشبّه ورفعه ومدحه والتنويه به، وهدف هذا التعظيم للمشبّه هوغرس القيم الفاضلة، وتأصيل المثل العليا في النفس البشرية. ومن الأحاديث التي ورد فيها تعظيم المشبه، ما يلي:

١- قال (ص) في صفة المتحابّين في الله: **«فَوالله إِنَّ وُجُوهَهُمْ لَنُورٌ، وإِنَّهُمْ لَعَلَى نُوْرٍ».**[٣]

- قول النبي(ص) « **وإِنَّهُمْ لَعَلَى نُوْرٍ»** هوتمثيل لمترلتهم ومحلّهم، مثّلها بما هو أعلى ما يجلس عليه في المجالس والمحافل، على أحسن الأوضاع وأشرفها، من جنس ما هو أبهى وأحسن ما يشاهد، ليدلّ على أنّ رتبتهم في الغاية القصوى من العلاء والشرف والبهاء.[٤] هذا إضافة إلى ما في الحديث الشريف من القسم الدّال على أنّ ذلك حقيقة، وليس تشبيهاً ساذجاً. ولا ننسى التشبيه في أوّل الحديث الشريف، حيث شبّه الرسول الأكرم (ص) وجوههم بالنور، وليست موصوفة بأنّ فيها نور، بل هي نفس النور.

---

[١] - شروح التخليص، **مختصر السعد**، ج٣، ص ٣٩٧.

[٢] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٣٨٥.

[٣] - المرجع نفسه،ج ٣، ص ١٣٩٦.

[٤] - الطيبـــي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٣،ص٢٣٥.

تقبيح المشبه

إنّ أصول دعوة الأنبياء- عليهم الصلاة والسلام- هو الحثُّ على الخير والدعوة إليه، فإن من واجبهم ومنهجهم في دعوتهم التحذير من الشرّ والنهي عنه، سواء كان هذا الشرّ فكرة زائغة، أوخلقاً مريضاً، أوعملاً رديئاً، ونحوذلك... لذلك نجد رسولنا الأكرم (ص) وهو قدوة الأنام يهتمّ بهذا الجانب التربوي العظيم، ويبادر إليه بوسائل متعددة في مقدمتها تقبيح الشرّ بتصويره بأشنع الصور كي تنفر النفس منه فتهجره وتبادر إلى الخير. وقد كشفنا عن الصورة البيانية في الحديث النبوي التالي الذي رسم فيه المصطفى (ص) صورةً من التشبيه يراد من ورائها تقبيح المشبه والازدراء به، والتنفير عنه:

١- قال رسول الله (ص): **«إِنَّ اللهَ يَبْغُضُ البَلِيغَ مِنَ الرِّجَالِ، الذِي يَتَخَلَّلُ بِلِسَانِهِ كَمَا تَتَخَلَّلُ البَاقِرَةُ بِلِسَانِهَا».**[1]

- هذا الحديث يرسم صورة رائعة دقيقة لأولئك الذين اتخذوا من البيان وسيلة للتشدّق والتفاصح والسفسطة. شبّه النبي (ص) إدارة لسان المتشدّق حول الأسنان والفم حالَ التكلّم تفاصُحاً وتفاحاً للتكسّب، بما تفعل البقرة بلسانها، تديره وهي تلفّ به الكلأ لفّاً.

الإيناس

ويراد بهبثّ الأنس والأمان في نفوس المخاطبين حتّى يسألوا عمّا بدا لهم، كما في الحديث التالي:

١- قال رسول الله (ص): **«إِنَّمَا أَنَا لَكمْ مِثْلُ الوالِدِ لِولَدِهِ أُعَلِّمُكُمْ: إِذَا أَتَيْتُمُ الغَائِطَ فَلاَ تَسْتَقْبِلُوا القِبْلَةَ ولا تَسْتَدْبِرُوهَا».**[2]

-قوله(ص): «إِنَّمَا أَنَا لَكمْ مِثْلُ الوالِدِ لِولَدِهِ »: هوبسطٌ للمخاطبين، وتأنيس لهم لئلاَّ يحتشموه، ولا يستحيوا عن مسألته فيما يعرض لهم من أمر دينهم كما لا يستحيي الولد عن مسألة الوالد في ما عنَّ وعرضَ له. وفي هذا بيان وجوب طاعة الآباء، وأنّ الواجب عليهم تأديب أولادهم، وتعليمهم ما يحتاجون إليه من أمر الدين.

[1] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٢،ص٢٣٥.

[2] - المرجع نفسه، ج١، ص١١٢.

الزّجر

قد يلابس بعض التشبيهات النبوية بعض الكلمات مثل (خرج) في الحديث الآتي، مما يضفي على التشبيه حالة من الزجر تؤثر في نفوس المخاطبين، كما نرى في الحديث التالي:

١ - قال النبي (ص): « **إِذَا زَنَى العَبْدُ خَرَجَ مِنهُ الإِيْمَانُ، فَكان فَوْقَ رَأْسِهِ كَالظُّلَّةِ فَإِذَا خَرَجَ مِن ذلِكَ العَمَلَ عَادَ إِلَيْهِ الإِيْمَانُ** ». [١]

قال الطيبي: « إنّ الخروج والتظليل تمثيل، وإنه من باب التغليظ والتشديد في الوعيد. وتعييراً أوتنكيراً، لينتهي عما صنع، واعتباراً وزجراً للسامعين، وتنبيهاً على أنّ الزّنا من شِيَم أهل الكفر وأعمالهم، والجمع بينه وبين الإيمان كالجمع بين المتناقضين.» [٢]

- شبه الإيمان الذي خرج من الزاني بالظّلة، لا يرجع الإيمان إلى مكانه إلاّ بعدما ترك الزاني عمله تركاً لا رجعة فيه وتاب عنه.

التَّشَابُه

قال الخطيب القزويني: «فإن أريد مجرد الجمع بين شيئين في أمر، فالأحسن ترك التشبيه إلى الحكم بالتشابه، ليكون كل واحدٍ من الطرفين مشبّهاً ومشبّهاً به، احترازاً من ترجيح أحد المتساويين على الآخر». [٣]

نرى في ما يلي مثالاً من التشابه في الكلام النبوي الشريف:

١ - عن جعفر بن أبي طالب (ع) في قصة رجوعه من أرض الحبشة، قال: فخرجنا حتّى أتينا المدينة، فتلقّاني رسول الله(ص) فاعتنقني. قال: «**مَا أَدْرِي: أَنَا بِفَتْحِ خَيْبَرَ أَفْرَحُ، أَمْ بِقُدُومِ جَعْفَرٍ؟**». [٤]

---

[١] - المصدر السابق، ج١، ص ٢٥.

[٢] - الطيبي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج٣، ص٣٦٨.

[٣] - الخطيب القزويني، **الإيضاح**، ج٢، ص٣٦٣.

[٤] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، ص١٢٦.

- قوله: «أَنَا بِفَتْحِ خَيْبَرَ أَفْرَحُ، أَمْ بِقُدُومِ جَعْفَرٍ؟» هذا الأسلوب من باب العدول إلى التشابه من التشبيه. ففتح خيبر على يد أمير المؤمنين علي (ع) وقدوم جعفر متشابهان دون ترجيحٍ من جِهة فرَحِ النبي (ص) بهما ومن جهة كونهما عملين عظيمين لخدمة الإسلام.

صلة التشبيهات النبوية بالقرآن الكريم:

نحاول ربط بعض التشبيهات النبويّة ببعض الآيات القرآنيه، وذلك إذا كان التشبيه في الحديث النبوي الشريف يتطلّب إيضاحه الإلمام ببعض الآيات القرآنية، كما سيظهر من المثالين التاليين:

١- قال رسول الله (ص): «**مَثَلِي كَمَثَلِ رَجُلٍ اِسْتَوْقَدَ نَاراً. فَلمّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهَا، جَعَلَ الفَرَاشُ وهذه الدَوابُ الَّتِي تَقَعَ فِي النَّارِ يَقَعْنَ فيهَا. وجَعَلَ يَحْجُزُهُنَّ، ويَغْلِبْنَهُ فَيَتَقَحَّمْنَ فيهَا، فَأَنَا آخِذٌ بِحَجْزِكُمْ عَنِ النَّارِ، وأَنْتُمْ تَقْحَمُونَ فيهَا**».[١]

قال الطّيْبي:« واعلم أن تحقيق هذا التشبيه موقوف على معرفة معنى قوله:﴿ **تِلْكَ حُدُودُ اللّهِ فَلاَ تَعْتَدُوهَا ومَن يَتَعَدَّ حُدُودَ اللّهِ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**﴾[٢]. وذلك أن حدود الله هي محارمه ونواهيه كما قيل: «**أَلا وإِنّ حِمَى اللهِ مَحَارِمُهُ**»[٣] ورأس المحارم حبّ الدنيا وزينتها، واستيقاء لذاتها وشهواتها، شبّه (ص) إظهاره تلك الحدود ببياناته الشافية الكافية من الكتاب والسنة باستيقاء الرجال النار، وشبّه فشوذلك في مشارق الأرض ومغاربها بإضاءة تلك النار ما حول المستوقد. وشبّه الناس وعدم مبالاتهم بذلك البيان والكشف، وتعديهم حدودَ الله، وحرصهم على استيفاء تلك اللّذات والشّهوات ومنَع (ص) إيّاهم عنه بأخذ حجزهم بالفراش التي يقتحمن في النار، وتغلبن المستوقد على دفعه إيّاها الاقتحام، وكما أنّ المستوقد كان غرضه من فعله انتفاع الخلق به من الاهتداء والاستدفاء وغير ذلك، والفراش لجهلها جعلته سبباً لهلاكها، كذلك كان القصد بتلك البيانات هواهتداء الأمة واحتماؤها عمّا هوسبب هلاكهم، وهم مع ذلك لجهلهم جعلوها موجبة لترديهم». [٤]

---

[١] - المصدر السابق،ج١ ص ٥٣.

[٢] - البقرة: ٢٢٩.

[٣] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٢، ص٨٤٣.

[٤] - الطيبـــي، **الكاشف عن حقائق السنن**، ج ٢،ص٦١٤-٦١٥.

- إن الإنسان حين يقرأ الحديث المتقدم يتذكر قوله تعالى: ﴿**مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَاراً فَلَمَّا أَضَاءتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لاَّ يُبْصِرُونَ** ﴾[١] لوجود تشابه لفظي ظاهريّ بين القسم الأول من العبارتين، هذا الأمر إنّما يبدو لأوّل وهلة. لكنّ الحقيقة أنّ هناك فرقاً كبيراً بين التشبيهين؛ لأنّ النار في الآية الكريمة أطفأها الله تعالى لتحصل ظلمة مضاعفة أشدّ من الظلام السابق. فالغرض من هذا التشبيه بيان مقدار شدّة هذه الظلمة التي أحاطت بذلك الذي استوقد تلك النّار. أمّا النّار التي في الحديث الشريف فلم يطفئها الله تعالى بل هي مستمرة فالغرض هو أنّ هذه النار هي نار الهداية. لكنّ الجهلاء استخدموها وسيلة لهلاكهم.

٢- قال (ص) يصف بئر ذروان التي وضع له فيها لبيد بن الصم اليهودي السحرَ: «**هذه البِئْرُ الَّتِي أُرِيْتُهَا وكأنّ مَاءَهَا نُقَاعَةُ الحِنَّاءِ وكأنَّ نَخْلَهَا رُؤُوْسُ الشَّيَاطِينِ**».[٢]

قال التوربشتي: أراد بالنخل طلعَ النَّخلِ وإنّما أَضافه إلى البئر، لأَنَّه كان مدفوناً فيها، وأمّا تشبيه ذلك برؤوس الشياطين، فلِمَا صادفوها عليه من الوحشة والنفرة وقبح المنظر، وكانت العرب تعدَّ صور الشياطين من أقبح المناظر ذهاباً في الصورة إلى ما يقتضيه المعنى.» [٣]

- وأيّاً ما كان فإنّ الإتيان بهذا المنظر في الحديث مسبوق بنصّ القرآن الكريم في التمثيل، قال سبحانه تعالى: ﴿**طَلْعُهَا كأنّهُ رُؤُوْسُ الشَّيَاطِينِ**﴾[٤]. ولا شك أنّ التقبيح واضح في هذا الحديث الشريف.

---

[١] - البقرة: ١٧.

[٢] - الخطيب التبريزي، **مشكاة المصابيح**، ج٣، صص١٦١٥-١٦٥٢.

[٣] - على القاري، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح**، ج١١، ص ١٨٣.

[٤] - الصافات:٦٥.

الخاتمة:

بحثنا في هذه المقالة عن مكانة التشبيه عند أفصح من نطق بالضاد، واتضحت مكانته العالية عنده (ص) وعلمنا أن النبي (ص) كان يستخدم هذا الفن البلاغي لتقريب المعانى المعقولة إلى إدراك السامعين وكثير من كلامه المأثور يحتوي على صور التشبيه خاصة التشبيه البليغ الذي احتل مكانة مرموقة في البيان النبوي. وعلة هذا الأمر ترجع إلى الدور البليغ لهذا النوع من التشبيه في نقل المعنى وقدرته على تقريب المعنى إلى أذهان المخاطبين. والشيء الملفت للانتباه هوسهولة ورقة لغة التشبيه عنده (ص) بحيث يمكن استخراج وجه الشبه في أكثر التشبيهات النبوية. والعلة في هذا الأمر ترجع إلى أنه (ص) أراد نقل المعنى متلازما مع شيء من التشبيه ليحلّ في ذهن الناس ولهذا نراه (ص) يتجنب عن خلق الصور الغامضة والمعقدة. وقد ذكرنا في نهاية المقالة صلة التشبيهات النبوية بالآيات القرآنية ووجدنا أن كلامه (ص) كان يتأثر بالقرآن أكثر التأثير.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١- ابن الأثير، ضياء الدين؛ **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ت: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.

٢- ابن الأثير،مجد الدين المبارك بن محمد الجرزي؛ **جامع الأصول في أحاديث الرسول**،ت: عبدالقادر الأرناؤوط، الطبعة الثانية، بيروت، دار الفكر،، ١٤٠٣هـ .

٣- ابن كثير؛ **البداية والنهاية**،الطبعة الثالثة،بيروت، لبنان،دارالكتب، ١٩٩٥م.

٤- أبوموسى، محمد حسنين؛ **البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية**، دار الفكر العربي، د.ت.

٥- الجرجاني، عبد القاهر؛ **أسرار البلاغة**، ت: ه. ريتر، الطبعة الثالثة، بيروت، دار المسيرة،١٤٠٣ه.

٦- ـــــــــــــ؛ **دلائل الإعجاز**، ت: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ١٣٩٨ ه.

٧- الجندي، علي؛ **فن التشبيه**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية،، ١٣٨٦ ﻫ.

٨- الجوهري، إسماعيل بن حماد؛ **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، ت: أحمد بن الغفور عطار، الطبعة الثانية، ١٤٠٢ ﻫ.

٩- الخطيب التبريزي، محمد بن عبدالله؛ **مشكاة المصابيح**، ت: محمدناصر الدين الألباني، الطبعة الثالثة، المكتب الإسلامي، ١٤٠٥ ﻫ.

١٠- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن؛ **الإيضاح في علوم البلاغة**، ت: د. عبدالمنعم خفاجي،الطبعة الخامسة، دارالكتاب اللبناني،١٤٠٣ﻫ.

١١- ـــــــــــــ؛**التخليص في علوم البلاغة**،ت: عبدالرحمن البرقوقي،دارالفكرالعربي، د.ت.

١٢- الرازي، فخر الدين ؛**نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ت: د. إبراهيم السامرائي، ود. محمد بركات حمدي أبوعلى، الأردن، دار الفكر للنشروالتوزيع عمان، ١٩٨٥ م.

١٣- الراغب الإصفهاني، الحسين بن محمد؛ **المفردات في غريب القرآن**، ت: محمد سيد الكيلاني، مكة، دارالباز، د.ت.

١٤- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر؛ **أساس البلاغة**، ت: عبدالرحيم محمود، بيروت، دار المعرفة، ١٤٠٢ﻫ.

١٥- ـــــــــــــ، **الفائق في غريب الحديث**، ت: على محمد البحاوي، محمد أبوالفضل إبراهيم، الطبعة الثانية،نشر عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٧١م.

١٦- ـــــــــــــ؛ **الكشاف عن حقائق غوامض التنــزل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ت: مصطفى حسين أحمد، بيروت، دارالكتاب العربي، ١٤٠٦ ﻫ.

١٧- السكاكي، أبويعقوب يوسف بن أبي بكر محمد؛ ***مفتاح العلوم***، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، د.ت.

١٨- **شروح التخليص**، للتفتازاني، والمغربي، والسبكي، والقزويني، والدسوقي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، بمصر، د.ت.

١٩- الشريف الرضي،محمد بن حسين؛ **المجازات النبوية**، ت: طه عبد الرؤوف سعد، الطبعة الأخيرة، مصر، شركة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٩١ هـ.

٢٠- النووي؛ **صحيح مسلم**،الطبعة الثالثة،بيروت، المكتبة العصرية،١٩٨٦م.

٢١- الطيبي، حسين بن علي؛ **شرح الطَيْبِيّ على مشكاة المصابيح المسمّى بالكاشف عن حقائق السنن**، تحقيق عبدالحميد هنداوي، الطبعة الثانية، مكتبة نـــزارمصطفى الباز، مكة المكرمة، ١٤٢٥هـ.

٢٢- العماري، علي، **البيان**، مكتبة الجامعة الأزهرية، د.ت.

٢٣- فاضلي،محمد، **دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة**،جامعة فردوسى مشهد،١٣٧٦هـ.ش.

٢٤- القاري،علي بن سلطان محمد، *مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح*، باكستان،المكتبة الإمدادية، ١٣٩ هـ.

٢٥- لاشين، عبد الفتاح؛ ***البيان في ضوء أساليب القرآن***،الطبعة الأولى،دار المعارف، ١٩٨٤م.

٢٦- المبرد، أبوالعباس محمد بن يزيد؛ **الكامل في اللغة والأدب**، بيروت، مكتبة المعارف، د.ت.

٢٧- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب؛ **نهاية الأرب في فنون الأدب**،ج٨،الطبعة الثانية،مصر،دار الكتب المصرية، ١٩٧٦م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة

الدكتورة رقية رستم بور ملكي *

فاطمة شيرزاده **

الملخّص

لعلّ المكان من المكوّنات الهامّة في النص الشعري في الأدب العربي المعاصر، خاصّة في القصائد الفلسطينية، ذلك أنّ المكان الفلسطيني لدى الشعراء الفلسطينيين يساوي حياتهم وهويتهم واحتلال وطنهم يعني اللاهوية.

ولا نقصد من المكان، مجرد المكان الجغرافي، بل يتحول المكان إلى عبءٍ يتحمل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية، فالأمر لا يتعلق بوصف المكان وصفاً خارجياً، بل يقدّم فضاءً للاحتمالات والدلالات والتخيلات.

ومن الشعراء المهتمين بالمكان، محمود درويش الذي قد دخل في عالم القصيدة في بداية الستينيات، إذ انعكس المكان في تجربته الشعرية وصار المكان في معظم قصائده مؤشراً تدور فيه أحداث النص.

وقد اهتم درويش بالمكان اهتماماً بالغاً، حيث احتل (المكان) - بأقسامه المختلفة – حيّزاً كبيراً في نصوص درويش الشعرية الجديدة. ويمكن أن نعالجه في إطار ثنائية الوطن / المنفى، الـــ (هنا) / الـــ (هناك)، الانقطاع/ الاتصال، ثنائية العربي / الغربي؛ وفي هذه النصوص يعالج الأماكن أحيانا معالجة واقعية وأحيانا رمزية.

يهدف هذا البحث إلى إلقاء إطلالة عامة على صورة المكان عند درويش وبيان دلالته ضمن مفهوم التقاطب على أساس أعماله الشعرية الحديثة ومنها: (سرير الغريبة (١٩٩٩م)،جدارية

* - أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، إيران.rostampour2020@yahoo.com

** طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، إيران

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٢= ٢٠١٢/٠١/٠٢ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/١٥ = ٢٠١٢/٠٥/٠٤

(١٩٩٩م)، حالة حصار(٢٠٠٢م)،لاتعتذر عما فعلت (٢٠٠٤) وكزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥م))، حيث إنّ الباحث لم يجد أيّ دراسة في موضوع المكان في آثار درويش الحديثة، خاصّة أنّه قد أنشد هذه القصائد في سنواته الأخيرة من عمره.

وقد تجلّت ذات الشاعر وخياله ضمن معالجة هذه الأماكن لكون المكان عنصراً أساسياً متجذّراً في شعره منذ البداية وحتى اللحظات الأخيرة من حياته ومن أهم مكونات شعريته ففيه يتمثل رؤيته وتفسيره للحياة.

كلمات مفتاحية: المكان، محمود درويش، الشعر الفلسطيني المعاصر، التقاطب.

المقدمة

التقاطب أو الثنائيات أداة يستخدمها الباحثون لدراسة المكان في النصوص ولها دور كبير في إيضاح الأمكنة وتبيين رؤية الشاعر تجاه هذه الأماكن.

وإذا أردنا أن نتحدّث عن محمود درويش وعلاقته بالمكان، فلا بدّ من دراسة حياته حتّى نلمس هذه العلاقة عبر نوعيّة عيشته؛ فقد يتعلّق هذا الشاعر بالمكان منذ صغر سنّه، إذ نفي مع عائلته من البروة – مسقط رأسه - كان في السادسة من عمره عندما تعرّضت القرية إلى التدميرعلى أيدي الصهاينة. ودخل محمود درويش السجون الإسرائيلية بين عامي ١٩٦١م – ١٩٦٩م خمس مرّات ليكفّ عن إنشاد القصائد ضد الصهيونية وفي كل مرة خرج درويش من السجن كان أشدّ صلابة وتحديا للسلطة الصهيونيةً.

نظرا لاهتمام محمود درويش بالمكان وحسن توظِيفه للمكان في نصه الشعري وعدم دراسة آثار درويش الحديثة خاصة في مجال الأمكنة تحاول هذه الدراسة أن تلقي ضوءً عاما على تجليات المكان في شعره بين عامي (١٩٩٩م – ٢٠٠٥م)، إضافة إلى أنّ نصوص درويش الشعرية الأخيرة (سرير الغريبة (١٩٩٩م)، جدارية (١٩٩٩م)، حالة حصار(٢٠٠٢م)، لاتعتذر عما فعلت

(٢٠٠٤) وكزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥م)) تعدّ من أجمل آثاره الشّعرية بما أنّ الشاعر قد انتقل فيها من شعر السياسة إلى سياسة الشّعر بمعنى أنّه قد تطرّق إلى جماليات الشّعر أكثر[١].

و محاور البحث حسب ما يلي:

- دراسة مفهوم المكان الأدبي (المكان كعنصر في النص الأدبي).
- إيضاح مفهوم التقاطب كأداة مركزية لدراسة النصوص درويش الشعرية.
- تناول أقسام الثنائيات بشكل موجز في أشعار درويش ومنها: ثنائية الوطن/ المنفى، ثنائية هنا/ هناك، الإنقطاع / الإتصال وثنائية العربي / الغربي.

إنّ البحث لا يدعي أنه يتطرق الى كل جوانب الموضوع وهذا أمر يتطلب دراسات متعددة.

١.أهمّية البحث والهدف منه

تأتي أهمّية البحث من أنّه يبحث في موضوع المكان في قصائد شاعرٍ قد نفي من مسقط رأسه وبما أنّ درويش قدعاش معظم حياته كمنفي خارجاً عن فلسطين، فإنه يبدو أنّ احتلال وطنه قد أثّر بشكلٍ مباشر على قصائده، حيث إنّ مضامينه الشعريّة محفوفة بالمفردات التي تدلّ على المكان.

أما الهدف من البحث فهو دراسة المكان ضمن مفهوم «التقاطب»، ذلك أنّ الشاعر المذكور قد وظّف المكان في كثير من نصوصه الشعريّة، ولما كان المكان الذي يهمّنا في النصوص الشعريّة، ليس هو المكان الواقعي بأبعاده المحددة وبمقاييسه الموضوعيّة المتعارف عليها؛ بل المكان المصوّر من قبل الشاعر فقد ركّزنا على التقاطبات التي قد وظّفه الشاعر في قصائده وقد أوجزنا هذه التقاطبات في:ثنائيّةالوطن/ المنفى، ثنائيّة هنا/ هناك، ثنائيّة الإنقطاع/ الإتّصال، ثنائيّة الغربي/ العربي.

٢.منهج البحث

يقوم البحث على المنهج الوصفي لإيضاح مفهوم المكان مستهدياً بالرؤية التحليلية في قصائد محمود درويش للوصول إلى الرؤية التي تبيّن موقف الشاعر المذكور من المكان ضمن مفهوم الثنائيّات.

٣. ضرورة البحث

بما أنّ المكان عنصر من عناصر النص الأصلية وله دور هام في تحليل النصوص الأدبية وقد

[١]- صلاح بوسريف، «شاعر التعدد الحداثي»، **الآداب**، ص ١١٥.

أصبح جزء من الدراسات الحديثة، إذا وجَهنا اهتمامنا إلى معالجة المكان في النصوص الشعرية.

ونظراً لأهمية المكان في نصوص درويش الحديثة قد ركّزنا عليه مستهدفين إيضاح مكانة هذا العنصر في نصوص محمود درويش كشاعر منفي عن وطنه.

٤. الدراسات المسبقة

ومن الدراسات المسبقة التي عالجت موضوع المكان، يمكن الإشارة إلى كتاب «جماليات المكان» لغاستون باشلار وهذا الكتاب قد اهتمّ بالمكان من حيث المكان الأليف وغير الأليف وبما أن هذا الكتاب أوّل خطوة في مجال دراسة المكان فالموضوع لم يتطرق إليه الكاتب من الزوايا المختلفة. وكتاب «بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري» لفتحية كحلوش الباحثة الجزائرية وهذا الكتاب قد درس المكان في بعض قصائد عزالدين المناصرة وسعدي يوسف ضمن تناول المكان نظرياً. ومقالة «ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر» لإبراهيم نمر موسى في مجلة عالم الفكروهي نظرة عامة إلى المكان في قصائد الشعراء الفلسطينيين دون أن يوسع الموضوع.

المدخل العام

نظراً لأهمية المكان في حياة الانسان خاصّة بعد دخوله في الآثار الأدبية ومنها الشعر، فسوف نتطرق إلى مفهوم المكان والتقاطب كما يلي في التالي:

مفهوم المكان

ينجذب الإنسان نحو الأمكنة المختلفة ولها دور هامّ في حياة الإنسان فمعايشة المكان أمرٌ ضروريّ لكلّ فردٍ في حياته؛ حيث إنّ الكون قد أحيط بالمكان، فعندما يعايش المرء مكاناً جميلاً تبقى في ذهنه ذكريات جميلة من ذاك المكان فيميل إليه ويشعر فيه نوعاً من الطمأنينة والحماية والعكس أيضاً صحيح، فسلسلة الإحباطات التي يعانيها المرء في مكانٍ ما تجعل من ذاك المكان مكاناً عدوانياً لا يستطيع الإنسان أن يبقى فيه وهكذا يتخذ الإنسان دائماً أمام الأمكنة موقفاً إيجابياً أو سلبياً وبناءً على هذا تندرج جميع الأمكنة ضمن هذا التقاطب الأساسي – سيأتي إيضاحه

في أثناء المقالة - وهناك تقاطبات فرعية تتفرّع عنه فيما بعد[١].

وعندما نتحدّث عن المكان في النص الشعري فإننا نشير إلى مؤشرٍ في النّص؛ لأنه مرآة ينعكس على سطحها البعد النفسي والبعد الاجتماعي للمكان، إذ إننا نعرف أن الحديث عن المكان لا يقتصر على المكان الحقيقي أي المكان الجغرافي الذي تدور فيه الأحداث وموضوع الدراسات الفيزيائية وله أطر وأبعاد ويظهر من خلال «وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد»[٢]، بل «يظل المكان حالتين: حالة جغرافية وذلك ما لم يعن به كثيراً والحالة الأخرى نفسية بمعنى أن النص يرتبط بالمكان طلباً للانسجام بين المكان والوظيفة الفنية وبينهما وبين الوظيفة الإيصالية»[٣].

ومن هنا يتعلق المكان بالوجود الإنساني علاقة تامة فيتحول المكان في النص الشعري من مجرد مكان جغرافي الى عبءٍ يتحمل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية. فالأمر لا يتعلق بوصف المكان وصفاًخارجياً، بل يقدّم فضاءً للاحتمالات والدلالات والتخيلات. فديناميكية المكان تمهّد ذهن القارئ أن يعيش عبر النص المقروء مكانه الخاص وعلى ذلك يختلف توظيف الأمكنة الجغرافية في النصوص الشعرية «على الأصعدة النفسية والاجتماعية والأيدئولوجية»[٤] ويمكننا القول بأن «ثمة مكاناً نفسياً ومثالياً الأول ندركه بحواسنا لاينفصل عن الجسم الممكن أما الثاني – مثالياً – فندركه بعقولنا وهو مكان رياضي مجرد ومطلق وهو وحده مجانس ومتصل وبعبارة أخرى فالمكان المثالي حقيقي لدينا أما النفسي فهو المكان الفني وهو خيال المبدع»[٥].

والشاعر محمود درويش قد اهتم بالمكان اهتماماً تاماً. فالمكانعنصر أساسي متجذّر في شعره منذالبداية وحتىاللحظات الأخيرة من حياته ومن أهم مكونات شعريته. ففيه يتمثل رؤيته وتفسيره للحياة إذ إنّ الاقتلاع من الأرض ونفي أهلها منها قد شكّل البؤرة الأساسية في حياة الشاعر، ومن

---

[١]- فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٢١.

[٢]- غالب هلسا، « المكان في الرواية العربية »، **الآداب**، ص ٧٥.

[٣]- عبدالإله الصائغ، **دلالة المكان في قصيدة النثر**، ص ٧١.

[٤]- عبدالمنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، ص ١٤٥.

[٥]- حسن محمد الربابعة، **المكان ظاهرة في ديوان أغنيات للوطن**، ص١٢.

هذا المنطلق أن الأمكنة التي يعيشها درويش لاتبقى جامدة ولايكتفي بالإطار الهندسي المحدد بل هي أمكنة خالدة في الخيال وتجسّد حالة المبدع النفسية وبالتالي تقدم صورة أدبية من خلال اللغة فالقصد من توظيف المكان في النص الأدبي هو كيفية الخلق الحسي للصورة الشعرية إلى جانب ترسيم جمال الأشياء فيتحوّل المكان من قطعة جغرافية إلى حيّز لظهور ذات الشاعر[١].

التقاطب

التقاطب أو الثنائيات بمعنى «زوجان، ويقال ثنائي على كلّ ما يكون ذا حدّين أو طرفين أو وترين، وتقال ثنائية الحد (Binarism)، على كل أسلوب تحليلي يحصر علاقات الوحدات بعلاقةٍ ذات حدّين»[٢]وهو«مجموعة من الأشياء المتجانسة يقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة»[٣]وهوأداة منهجية تستند إليها الدراسات المكانية ومن أسمائه الأخرى هي «الجدلية المكانية»[٤] التي قد وظّفها صبري حافظ في مقالة «الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية»، فالتقاطب / الثنائيات تقنيةٌ أثبتت أهميتها في الكشف عن دلالة الكثير من الأعمال الأدبية التي تعالج المكان ويعدّ الأداة الرئيسة للكشف عن العلاقات التي تحكم الأمكنة وعناصرها.

ومن هذا المنطلق، قد اعتمد هذا البحث على تقنية التقاطب بين الأمكنة كأداة مركزية في البحث للكشف عن دلالات هذه الأمكنة المستخدمة في قصائد محمود درويش؛ ذلك أن معظم الأماكن التي قد وظّفها درويش في قصائده هي من الأمكنة التي يستوعبها التقاطب ويمكن دراستها ضمن هذا المفهوم دراسة شاملة.

لعلّ أوّل من قام بدراسة جماليات المكان في شكل الثنائيات/ التقاطب هوغاستون باشلار[٥] فانّه عالج الموضوع في شكل الثّنائيات فتحدّث عن البيت باعتباره المكان الأوّل وباعتباره يعارض

[١] - ابراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٧٣.

[٢] - أحمد خليل خليل، **معجم المصطلحات اللغوية**، ص ٧١.

[٣] - صالح ولعة، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، ص ٦٦.

[٤] - صبري حافظ، « الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية »، **فصول**، ص ١٦٩.

[٥] - يعدّ غاستون باشلار (١٨٨٤ – ١٩٦٢) واحداً من أهم الفلاسفة الفرنسيين وربما تكمن ميزة باشلار الرئيسة وجاذبية فكره في امتلاكـــه ذهناً حـــراً لا تقيده أي من المواصفات سواء في اختيار موضوعاته أم في معالجاته.فبعد أن

«اللابيت» وفي هذا التعارض يبرزالبيت كحامٍ للأحلام والذكريات، حيث يشكّل صدرالبيت موطن الدفء حتى أشدّ البيوت بؤساً يبدو جميلاً وممتعاً طالما يمنح ألفة ما[١].

ولكن تطوّرهذا المفهوم شيئاً فشيئاً عند النّقاد وأهمّ عملٍ في هذا المنحى بعد باشلار هو ما قام به بعض النّقاد الغربيين مستفيداً من المفاهيم التي شكّلت النسق المرجعي للفضاء في النّص، وقد توصّلوا إلى إقامة البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النّص وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى. وهكذا ميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيقية الثلاثية مثل التعارض بين اليسار واليمين، بين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة والإتساع والحجم التي ستشكل ثنائيات ضدية من نوع (محدود / لا محدود) وتلك المستمدّة من مفهوم الشكل (دائرة / مستقيم) أو من مفهوم الإتصال (منفتح / منغلق)، أو مفهوم الإستمرار (الإستمرار / الإنقطاع) أو مفهوم العدد (تعدد /واحد)، أو من مفهوم الإضاءة (مضاء / مظلم)، وغير ذلك من التقاطبات ذات الآليات المعقّدة التي لا تلغي بعضها البعض، وإنّما تتكامل فيما بينها لكى تقدّم المفاهيم العامة التي تساعدنا على فهم كيفية تنظيم واشتغال المادّة المكانية في النص[٢].

وعلى هذا الأساس، نستطيع أن نقول في مفهوم التّقاطب إنّه أداة من أدوات رئيسية لدراسة المكان وهو لفظٌ قد اتّسع معناه بيد النقاد وتطور شيئا فشيئاً بعد مضي سنوات ولتجربة الشاعر في نوعية إلقاء هذا المفهوم ضمن آثاره، دورٌ كبير.

ثنائيّة الوطن / المنفى

يحتلّ الوطن في الشعر العربي المعاصر دوراً مركزياً خاصّة بالنّسبة إلى الشعراء الذين تعرّضوا للنفي. وقد أصبحت الأرض جغرافياً ونفسياً محور الصراع ومحوراً مهماً من محاور الكون؛ تتّخذ

اهتم بفلسفة العلوم في الجزء الأول من حياته نراه يتحول إلى دراسة التخيل الشاعري وفلسفة الجمال والفن والرؤى، هو الف (جماليات المكان)عام ١٩٥٧.

[١]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص ٢٤.

[٢]- صالح ولعة، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، صص ٤٦ – ٤٧.

لنفسها في قصائد الشعراء الفلسطينيين صوراً شتّى تتماهى مع مدن العالم وهي من أهمّ القضايا التي أقلقت الفلسطيني وهو يشكل جوهر القضية الوطنية في حياة الفلسطينيين [١] ومن ثمّ أعاد الشّعراء الفلسطينيون صياغة الأماكن والعالم وفق رؤية جديدة وتجاوزوا المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى صورٍ مثالية وإنسانية وإرتبطت وجدانيّاً وجعلها الشعراء دافعاً للحركة والحياة فنقلوا أحاديثها وتاريخها عبر أشعارهم فكان ذلك تعويضاً نفسياً لإفتقادهم فلسطين، النواة الطبيعية، ومدنها وقراها وشوارعها باعتبارها مكاناً واقعيّاً وشعريّاً، ينفتح على العالم و«جعلت — هذه النواة - النص الشعري مشبعاً بكيانية مكانية متحركة غير معزولة عن البشر وجعلت المكان إيقاعاً شاملاً يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه بعيداً عن الانبهار السياحي»[٢].

وانطلاقاً من ذلك فإن ثنائية الوطن / المنفى هي التقاطب المكاني الرئيسي الذي يميز أشعار الشاعر الفلسطيني، لأنّ الشاعر قد افتقد وطنه على الصعيد الواقعي لكنه يعيش معه في داخله. وفي ذاكرة الشاعر وتنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة و«يتمتع الوطن بحياة مستمرة في أعماق الشاعر وفي خياله حتى إنه يبصره في كل الصور، في المنفى، سواءً تلك المشاهد المشابهة لبعض أحيازه وأشيائه أو تلك التي تناقضها»[٣].

فالمكان بمعنى الوطن خاصّةً قد أصبح جزءً من التجربة الحياتية للشاعر فالشاعر يقرأ أسرار الأمكنة وتاريخ وطنه الماضي والحاضر والمستقبل ويدمجه في دم النص ويجعله ينصهر في قصيدته ونصّه وبذلك يتحول المكان إلى خلقٍ جديدٍ يحمل صفات جديدة[٤].

إنّ المكان عند محمود درويش يتّصل أكثر بالوطن لأنّ هجرته قسراً من فلسطين مزّقت أوصاله الأسرية والمكانية لكنّه، رغم هجرة الجسد ونفيه، بقيت روحه الفلسطينية لم تفارق حدود الوطن وتحلم بالعودة وتعمل من أجل تحقيق هذا الحلم، وهذا ما يؤكده محمود درويش بقوله:

---

[١] - خالد علي مصطفى، **الشعر الفلسطيني الحديث**، ص ٣٠٢.

[٢] - إبراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٦٥.

[٣] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٤٧.

[٤] - إبراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٦٥.

«الفرق بين الفردوس المفقود بالمعنى المطلق، وبين الفردوس المفقود بالمعنى الفلسطيني، هو خلق حالة الحنين والانتماء النفسي والشرعي من الصراع، مادام الصراع قائماً، فإنّ الفردوس لا يكون مفقوداً بل يكون محتلاً وقابلاً للاستعادة»[١].

وهكذا تكون «الخيمة والمنفى» لهما دلالتان رمزيتان تحتويان على أبعاد مأساوية وعذاب مقيم يمارس العذاب في داخل الشاعر حيث إنّ معظم قصائد محمود درويش موضوع الدراسة قد كتبها خارج الوطن يقول: **كنت أحسب أنّ المكان يعرّف / بالأمهات ورائحة المريمية•. لا، أحد / قال لي: إنّ هذا المكان يسمّى بلاداً / وإنّ وراء البلاد حدوداً وأنّ وراء / الحدود مكاناً يسمّى شتاتاً ومنفى/ لنا**...[٢]

أو يقول: **سألناه: من أين جئت؟ / فقال: من اللامكان، فكلّ مكانٍ / بعيدٍ عن الله أو أرضه هو منفى**[٣].

وبناءً على هذا يعبّر الشاعر عن المنفى تعبيراً واضحاً حيث أنّه يسمّى كلّ بلاد دون وطنه منفى، ويتجلّى التقاطب المكاني في القطعتين المذكورتين بالإشارة إلى لفظة «الوطن» أو «البلاد»، مقابلة بلفظة «المنفى» المعذّبة كما نشاهد في قصيدة « الآن... في المنفى» من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»:

الآن في المنفى.. نعم في البيت / في الستين من عمرٍ سريع / يوقدون الشمع لك / فافرح بأقصى ما استطعت من الهدوء / لأن موتاً طائشاً ضلّ الطريق إليك / من فرط الزحام... وأجّلك[٤] قد وظّف درويش لفظة البيت في المقطع المذكور قائلاً: إن المنفى هو بيته وقد ورد في معنى هذه اللفظة: «أنّ البيت في المدينة العربية أقلّ حجماً من الدار. البيت والمبيت والمبات في

---

[١] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ٧٦.

• مريم: اسم وردة

[٢] - محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٥٧.

[٣] - المرجع نفسه، ص ١٦٧.

[٤] - محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٧.

اللغة، معناه واحد وهو المكان الذي يقيم فيه المرء في الليل وإن لم ينم فيه. ولهذا دلالته الكبيرة في التفريق بين الدار والبيت. فالدار هي مكانٌ للإقامة والنوم والسمر، بينما البيت هو للإقامة ليلاً فقط، ومن هنا كان أصغر حجماً من الدار وأقلّ مقداراً من الناحية المعمارية والإجتماعية»[١]. ولذلك «نجد الأديب يحاول قدر الإمكان أن يضفي عليه بعض الخصائص الإنسانية بما يخلق فيه من حركة بين ساكنيه، وتفاعلهم بما حولهم من ظواهر مادية مختلفة مثل أثاث البيت»[٢].

فقد درويش البيت الذي من خصائصه الشعور بالطمأنية والإستقرار فيه، ونقل إلى منفى كأنّه شبحٌ قد استوعب حياته وعمره وقد عاش طيلة عمره في المنفى الذي تبدّل إلى بيته ومكانه الأم وقد انتهى الأمر بدرويش إلى اليأس وكاشفا عن أبعاد الأزمة النفسية وخبايا الذات حتى أنّ معاناة الغربة النفسية والجسدية أثّرت على أسلوب شعره وأعطته طابع الحزن لأنه خسر عمره بالعيشة في المنفى وكأنّ الشاعر ينتظر موته، فالموت هو الذي يستطيع أن يخلصه من هذا الحزن، «فقد وظّف الشاعر مفارقة جارحة تؤطر الأبيات وتتحلق حولها الدلالات بأبعادها الدرامية والدينامية المتحركة حيث يصور كثرة الأموات الفلسطينيين في المنفى أو التشرد دائم وتتشابه أحزان الفلسطينيين تشابه الموتى في غربة نفسية – وجودية فيصرح على كراهيته وكراهية كلّ الأحرار من المنفى».[٣]

إذن فاقتلاع درويش من أرضه هو السبب الأساسي في شعوره بالضياع وعدم الحياة في أرجاء العالم خارج وطنه؛ كأن الحياة ضالّة درويش المنشودة ويشعر بالحزن والضيق في كلّ الأماكن خارج فلسطين ويظهر المنفى كمكان الضياع. وفي قصيدة « حالة حصار » يؤكد الشاعر على هذا المعنى في المنفى:

الحياة بكاملها /الحياة بنقصانها / تستضيف نجوماً مجاورةً / لا زمان لها / وغيوماً مهاجرة/ لا مكان لها / والحياة هنا / تتساءل: / كيف نعيد إليها الحياة [٤].

---

[١] - شاكرالنابلسی، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص ١٤٢.

[٢] - صالح ولعة، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، ص ١٥٩.

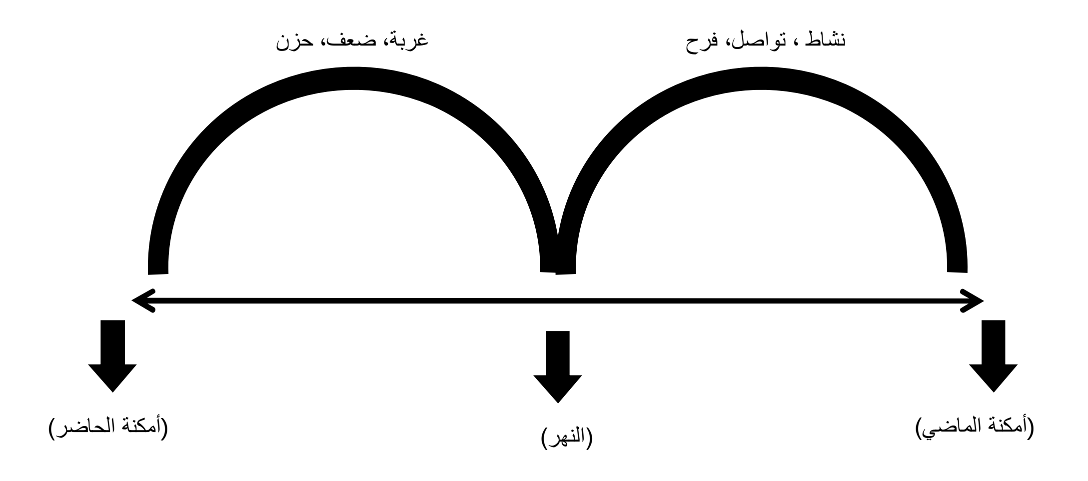
[٣] - ابراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٦٨.

[٤] - محمود درويش، **حالة حصار**، ص ١٣.

فالحياة في المنفى ليس لها معنى إذ إنّ الشاعر قد أبعد عن مكانه الحبيب إبعاداً والسماء هنا مثل الأرض قد استضافت نجوماً من أماكن أخرى أي أنّ المنفى بكل أبعاده منفى ويحسّ الشاعر فيه بالغربة والاغتراب – في أرضه وسمائه وكل أرجائه – وقد استضاف السماء نجوماً وغيوماً مهاجرة قد نفيت من وطنها ومكانها وقدأرهقت الحياة الشاعر في المنفى وخيّل إليه أنه لن يجد حبّه وسكينته وحياته أخيراً إلّا في وطنه. وله قصيدة أخرى في سرير الغريبة باسم «من أنا، دون منفى؟» يقول فيها:

غريبٌ على ضفّة النهر، كالنهر.. يربطني / باسمك الماء. لا شيء يرجعني من بعيدي / إلى نخلتي: لا السلام ولا الحرب /...ماذا سأفعل ؟ ماذا / سأفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ / يحدّق في الماء ؟ / يربطني / باسمك الماء[1].

يروي لنا النص أنّ النهر قد أصبح بؤرة تربط الشاعر بالمنفى والذين يعيشون فيه وفي الحقيقة «منفى يشكل، واقعياً، مكاناً قريباً من الشاعر غير أنه لا يفسح فضاءً واسعاً لهذه الدلالات ربما لأنّ المكان – المنفى هنا يتمتع، رغم كلّ شيء، ببعض صفات الوطن ويحقق بالتالي نوعاً من المشابهة»[2] مما يجعل الشاعر يتعود على الحياة بالمنفى، حيث إنّه لا يستطيع أن يعيش بدونه، رغم أننا لم نجد غير نموذج واحد في قصائد درويش بشأن النظرية المذكورة. ويمكن أن نرسم مخططا مبسطاً لحركة ثنائية الوطن / المنفى في هذا النص كما يأتي:



[1] - محمود درويش، **جدارية**، صص ١١٣-١١٤.

[2] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٤٩.

ويمكن القول إنّ النهر هو المكان المركزي في هذا النص وهومكان الاتصال بالوطن وذكرياته ويتقدّم عبره مكان للغربة والمنفى كما أنّ الشاعر يؤكّد على استمرار الحياة في المنفى وتعوّد اللاجئين على هذه الظروف، وهو ما يؤكّد الشاعر في مقطعٍ آخر، حيث يقول:

لا ينظرون وراءهم ليودّعوا منفى، / فإنّ أمامهم منفى، لقد ألفوا الطريق / الدائريّ، فلا أمام ولا وراء، ولا / شمال ولا جنوب[١]**.**

إضافةً إلى أنّ روح اليأس والقنوط قد تستوعب أشعار درويش في موضوع المنفى كما ذكرنا آنفاً؛ لذا يمكن القول إنّ ثنائية المكان / المنفى توحي بدلالات متعددة منها الغربة اليأس الضياع، عدم الاستقرار وما إلى ذلك من مفاهيم، خاصّة عندما يدخل في موضوع المنفى.

إذن، فالوطن بؤرة أساسية في قصائد درويش وبما أنّ الشاعر قد نُفي عنه فقد ظلّ محتفظاً، في ذاكرة الشاعر، بكلّ ذكرياته هناك وقد تبدّل إلى مكانٍ إيجابي للشاعر وفي مقابله المنفى وهو مكان سلبي للشاعربكل الإحباطات التي قد أحاطت بالشاعر في معايشته.

وإذا أردنا أن نعبّر عن رؤية درويش تجاه الوطن/ المنفى يمكننا القول إنّ الوطن وذكرياته قد بقى في ذاكرة محمود درويش بينما المنفى مكانٌ لا يوحي إلّا بالعذاب، ولم نعثر على نموذج في قصائد درويش يدلّ على أن موقفه كان ايجابيّاً تجاه المنفى.

ويجب الإشارة إلى أنّ نظرة درويش إلى الأرض/ البلاد/ الوطن والمنفى في قصائده المدروسة، نظرةحقيقية والتركيز على المكان في أشعار درويش، يعطي النص الشعري خصوبة وطنيّة.

ثنائية هنا / هناك

لعلّ من أهمّ التقاطبات التي يتميز المكان بها ونقرأ عبرها جمالياته تقاطب هنا / هناك، بما أنّ الشاعر يعبّر في قصائده عن الوطن بلفظة «هناك» وعن المنفى بلفظة «هنا»، وهذا تعبير قد نشأ من ظروف حياة الشاعر.

إنّ الشاعر الفلسطيني الذي قد عاش في المنفى فتبدّل الوطن لديه إلى «هناك» وذكرياتٍ قد

---

[١]- محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ٥٧.

بقيت له منذ طفولته إذ إنّ الشاعر عندما يتحدث عن وطنه أو عن حياته فيه فهو يتذكر أياما لن تعود وفي مقابل هذه، «هنا» أي المكان الذي يعيش الشاعر حالياً أو المنفى، ولهذا فإن الذكريات التى مازالت في ذهن الشاعر من طفولته قد أثارت في ذهنه هناءة ذلك المكان وبالتالي سلسلة الإحباطات التي يعانيها الشاعر في المنفى قد جعلت من هذا مكاناً عدوانياً [1] كما نرى هذه المشاعر تجاه الوطن والمنفى وتتجلى في هذه القصائد في إطار «هنا» و«هناك»:

سوف أدرك.. / أني وجدت حياتي، هنالك [2].

إذن: الشاعر لن يحسب الأيام التي يعيش في هنا / المنفى جزءً من حياته.

ومن تجليات هذا النّوع من التقاطب قصيدة «منفى ٢، ضباب كثيف على الجسر» من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، حيث يقول:

قلت تمهّل ولا تمت الآن. إنّ الحياة/ على الجسر ممكنة. والمجاز فسيح المدى/ ههنا برزخٌ بين دنيا وآخرةٍ / بين منفى وأرضٍ مجاورةٍ... [3].

الجسر في هذا النص دالٌ على مكان للإنتقال ومكان ليس له ثبوت في حياة الشاعر، إذ إنه يعتبر الجسر مكانا مؤقتا لا تستمر الحياة فيه إلى الأبد، بل هو نقطة اتّصال بين الحياة في الوطن والمنفى مثل برزخ بين الدنيا والآخرة وهو الآن يحمل الأرض في جراحه ويعود إليها ويحكي لها قصة التشرد والضياع بعيداً عنها و«هنا» أي المكان الذي لا يشعر فيه الشاعر بالثبات والسكينة. فالقلق والتوتر قد أحاط بالشاعر حيث لا يستطيع أن يجد نفسه فيه ويشعر بضياع الهوية كما يشير إلى ذلك في قصيدة «منفى ٣، كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي»:

أنا هو، يمشي أمامي وأتبعه / لا أقول له: ههنا، ههنا /..قلت: إلى أين تأخذني ؟ / قال: صوب البداية، حيث ولدت، / هنا، أنت واسمك [4].

---

[1] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ٢٧.

[2] - محمود درويش، **جدارية**، ص ٤٧.

[3] - محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٤٨.

[4] - المرجع نفسه، ص ١٥٤.

عندما يشير الشاعر إلى «صوب البداية، حيث ولدت» فهذا يوحي إلى معنى «هناك» بشكل غير مباشر. ويشعر الشاعر بضياع هويته ويشير إلى هذا في النص المذكور، لهذا تخاطب الذات الشاعرة نفسها لكي تعود إلى المكان الذي ولد الشاعر فيه ويعيد روحه بتراب الوطن من جديد وأن يشمها بعلامة نسب جديدة تربطها بموطنه بعد غياب طويل «فتجد الذات الشاعرة نفسها في غربة مكانية عن المكان وليس في غربة روحية لأن روح الوطن تسكن في روحه ومحفورة في داخلها، ولكي تكتمل دائرة الحضور تطلب الذات الشاعرة الانتساب إلى المكان على المستوى الخارجي لا الروحي، مما يؤدي إلى حضور الوطن / المكان باعتباره جسداً وروحاً»[١].

و على هذا الأساس يحنّ إلى الــ « هناك »:

قلت: أراك هناك أراك تمرّ / كخاطرةٍ من خواطر أسلافنا [٢]

إذن «هناك» كمثل موطن الشاعر بكلّ ما يحنّ إليه ولن يبقى الــ «هنا» إلا الجسد، وإلا ذهنٌ مشغولٌ ومعلّقٌ على جدار الذكرى «هناك»[٣].

هناك ما يكفي من اللاوعي /كي تتحرّر الأشياء من تاريخها. وهناك / ما يكفي من التاريخ كي يتحرّر اللاوعي / من معراجه.«خذني إلى سنواتنا / الأولى»[٤].

هي محاولة من الذات الشاعرة لاستكشاف مشاعرها الدفينة عبر وصف موطنها الحقيقي أو «هناك» فألهب الموطن / هناك خيال الشاعر وجعل القول يجري على لسانه عذباً لما شاهده فيه من مظاهر طبيعية وتاريخ أو من حضارةٍ تضرب بجذورها في عمق التاريخ، حيث ينبهر أمامه كل شخصٍ، فيمرّ الشاعر على أوصاف وطنه مرّاً يجسد بعداً دراميأ، إذ إنّه يتحسّر عليه وهذا البعد قد جعل الشاعر يشتاق إلى وطنه وإلى هذا التاريخ وهذه الحضارة التي يندهش أمامها كل مشاهد؛ ففجأةً يصحو الشاعر مرور ذكرياته وماضيه الحلو ويفقد تلك الحلاوة وتتحول إلى الحضور القاتل

---

[١]- ابراهيم نمر موسى، « ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، **عالم الفكر**، ص ٨٠.

[٢]- محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٦٠.

[٣]- محمد ابراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبّار**، ص ١٤٨.

[٤]- محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ٥٠.

في «هنا» لكنّ الشاعر لا يحسّ بوجوده هنا بل يعيش بجسمه هنا وروحه وفكره كله هناك إذ إنّ الموطن بكلّ ما فيه قد أحاط الشاعر روحاً.

وأحياناً يصف الــ «هناك» بشكلٍ آخر: **أرى السماء هناك في متناول الأيدي / ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب / طفولةٍ أخرى. ولم أحلم بأني / كنت أحلم...** [١].

يتحسّر الشاعر على الطبيعة وأيام الطفولة اللتي هي مصدر الخير والعطاء والطمأنينة، فيرجع إلى أيام طفولته ويتذكر أنه كان يملك كلّ شيء في موطنه / هناك إذ إنّ المكان أرضاً وسماءً كان بين يديه فيحنّ إلى «أيام العمر المسروق التابعة للهناك» [٢] ولكن لن ترجع تلك الأيام مرّة أخرى. يقول:

... **المكان خطيئتي وذريعتي / أنا من هناك. « هنا» ي يقفز / من خطاي إلى مخيلتي...** [٣]

فالشاعر يصرح بهذا الأمر الذي جعل المكان علامة فارقة في قصائده، بل في حياته ويعرّف نفسه قائلاً: «أنا من هناك / موطني» ويعيش هنا جسداً ولكن يعيش هناك روحاٌ وذاكرةً.

أو يقول: **كفّ عن السؤال الصعب: «من أنا ؟... / ههنا ؟ أأنا إبن أمي ؟» /... روحي وجسمي مثقلٌ بالذكريات وبالمكان** [٤].

تعاني الذات الشاعرة من النفي والتشريد وتعاني من فقدان الموطن بسبب التعسف الصهيوني الواقع عليه حتى الآن فلا تحس بالحياة ولا تشعر بالموت فيبقى سؤالها معلّقاً في الهواء في نقطة برزخية، إلى متى تبقى مأساة الهوية الفلسطينية ويتعرض الوطن للخطر والتآكل المكاني؟

أقول لها: سأمكث عند تونس بين / منــــزلتين: لا بيتي هنا بيتي، ولا/ منفاي كالمنفى. وها أنا ذا أودّعها... [٥].

يبدو أنّ المكان عند درويش لا يكتفي بالإطار الهندسي المحدّد ليتّخذ صفات الوطن الحميم

---

[١]- محمود درويش، **جدارية**، ص ٧٠٩.

[٢]- محمد ابراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبّار**، ص ٢٠٩.

[٣]- محمود رويش، **جدارية**، ص ٧١٠.

[٤]- المرجع نفسه، ص ٧٣٤.

[٥]- محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ١١٤.

والبيت الأليف بل إنّ صورته تتعمق أكثر في مخيلته، حيث إنّ المكان الذي لا يرضيه حباً وألفةً فلا يستطيع أن يسكن في ذاكرة الشاعر ولا يسميه الشاعر البيت والمأمن فيساوي المنفى عذاباً وإرهاقاً. ويمكن القول أيضا إنّ التقاطب في القطعتين الأخيرتين يوحي: مفهوم التذبذب عند الشاعرفهو قد تردّد بين البيت والمنفى.

ويؤكد على ثنائيّة هنا/ هناك في قصيدة «طائران غريبان في ريشنا» من ديوان سرير الغريبة:

هل تريدالرجوع إلى ليل منفاك/في شعر حوريةٍ؟ أم تريد الرجوع/إلى تين بيتك. لا عسلٌ جارحٌ للغريب / هنا أو هناك.../ما اسم المكان الذي نحن فيه ؟ وما/ الفرق بين سمائي وأرضك[١]

تستنطق الذات الشاعرة نفسها لإختيار البيت أم المنفى باعتبار أنّ هذه القضية بؤرة شعره فالمكان هو العالم المتجسد في روح قصيدته ولكن لا يجذبه أي منهما، إذ إنّ الوطن المحتلّ يساوي المنفى ولا فرق بين البيت / هناك والمنفى / هنا، حيث لا يستطيع البيت المحتل أن يرضي نفس الشاعر حباً وشغفاً.

وحسب القصائد المدروسة، يمكننا القول إنّ الشاعر يقصد الأرض الفلسطينية بتعابير شتّى فيدخل في القصيدة بتذكّر المكان في صورة الحنين العميق لذكريات الوطن ويعبّر عن هذا عبر ثنائيّة الــ« هنا» والــ « هناك » ويبدو هذا الحنين الماضي والــ « هناك» علامة على عدم الرضا من الوضع الحالي الذي قد استوعبه الــ « هنا».

ثنائية الانقطاع / الاتصال

تقاطب الانقطاع / الاتصال، من ثنائيات أخرى في دراسة المكان. والمكان الذي يهمّ القارئ ليس مكاناً واقعياً ولكن عملية التخييل التي تتجلّى في هذا التقاطب قد جعلته أكثر نفسياً والمكان الذي يهمّ الشاعر هو المكان الذي يتخيّله أو يعيش تجربته[٢]. ومهما يكن من شيء، فكلّ الأمكنة التي تدخل في النص، أمكنة مقبوض عليها بواسطة الخيال ولكن تأثير تجربة الشاعر وأحاسيسه تجاه هذه الأمكنة في ثنائية الإنقطاع والإتصال تتجلّى أكثر فأكثر.

---

[١]- محمود درويش، **سريرالغريبة**، ص ٧٧.

[٢]- فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ٢٤٥.

في ثنائيّةٍ كهذه، تتوزع الأمكنة التي قد أحاطت بنا إلى نوعين: أماكن للاتصال الذي تكون لها صور شتى، فقد يحصل الاتصال مع الناس أو مع عناصر المكان مثل الشخصيات وعادة يمثّل الوطن مكاناً للاتصال بعكس المنفى، وهناك أماكن للإنقطاع بمعنى اللاتواصل مع الناس ومع الجغرافيا ومع الأشياء[1].

وبالنسبة لغاستون باشلار، فإن ما يشبه البيت أو المكان هو مكان الاتصال، ومكان الانقطاع هو المكان الذي لا علاقة له بالبيت ولا يوجد فيه الدفء والحميمية [2] لأننا نتمتع بالألفة في المكان المتصل بمكاننا القديم، بينما تحاصرنا الغربة في الأماكن الجديدة وهذا لا يعني أنّ كل مكان خارج الوطن هو مكان للانقطاع [3]، فقد نتمتع بالهناء في المكان الجديد والمختلف عن كل الأمكنة التي عرفناها، ذلك لأنّ هذا المكان هو بيت الحلم مثلاً، والبيت الذي نحلم بالعيش فيه مستقبلاً ليس بالضرورة نسخة من ذلك البيت. ولكنّ الشاعرالذي عاش معظم حياته بعيداً عن الوطن، من الطبيعي أن يعدّ المنفى مكاناً للانقطاع و«بهذا ندرك أن من بين الأسباب التي تحقق الاتصال في المكان هي غناه العاطفي بالنسبة للشخص الذي يقطنه أو يحل به، فيتمسك الشخص بمكانٍ ما لأنّه يشكل جزءً من ماضيه ومن الأشياء التي أحبّها في ماضيه وينفر من مكانٍ ما لأنّه يصدم هذا الماضي ويكسر صوره، وبمعنى آخر نسعد بمكانٍ ما لأنّه كان مسرحاً لتجارب حياتية معينة فنشعر بأننا جزء من ذلك المكان ونعيش فيه بفرح حتى ولو كنا وحيدين»[4].

وفي ما يلي، ندرس نماذج شعرية للتأكيد على ما نذهب إليه:

رأيت بلاداً تعانقني/ بأيدٍ صباحية: كن/ جديراً برائحة الخبز. كن / لائقاً بزهور الرصيف/ فمازال تنّور أمّك/ مشتعلاً / والتحية ساخنة كالرغيف ![5]

يقدم لنا محمود درويش هذا النص على الصعيد النحوي، عبر الفعل الدال على الماضي

---

[1] - المرجع نفسه، ص ١٧٥.

[2] - غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص ١٢٤.

[3] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٧٥.

[4] - نفس المصدر، ص ١٧٨.

[5] - محمود درويش، **جدارية**، ص ٧١٨.

وعبرهذا الماضي نقرأ الذكريات التي تشتمل على بلادٍ تتسم بالحميمية والألفة والتواصل، بلاد محيطة بأحب الأشياء وأقربها إلى النفس المرهقة: رائحة الخبز، زهور الرصيف، تنور الأم، التحيات الساخنة و«هي أمور تساهم في خلق شعرية البلد من خلال جعلها متميزة عن كل البلاد التي سافر الشاعر إليها، فيبدو من بين هذه المواصفات التي يبيّنها الشاعربساطة المكان علاوة على التواصل الذي يطبع هذا المكان، ولأنّه بسيط فهو بالنتيجة جميل، يضمن الأمان ويحمي على الحياة الطيبة»[1]وهي بلاد تمثّل محبوبة بالنسبة للشاعر كما يشير إلى حبّه وتواصله مع بلاده القديمة في مكان آخر قائلاً: **في مطعم دافئ، نتبادل بعض الحنين/ إلى بلدينا القديمين، والذكريات عن / الغد: كانت أثينا القديمة أجمل[2].**

والشاعر في هذا المقطع قد ربط ما يدور في باله من الاتصال بالمكان القديم الأليف بمكان واقعي يحمل الدفء والحنان كأنه أراد أن يظهر الجوّ متناسقاً مع الحديث عن ذكرياته.

مقابل قطب الاتصال بأمكنته التي تشكل مسرحاً للأمان والتواصل، نجد أمكنة الانقطاع وبدلاً من الأمكنة التي كانت ترحب بالشاعر، نجد المكان الذي يضغط عليه فلا يشعر فيه بالدفء والحنان: ... **كنت أتبع وصف المكان. هنا / شجرٌ زائدٌ، وهنا قمرٌ ناقصٌ/.. لا هو حلمٌ/ ولا هو رمزٌ يدلّ على طائر وطني [3].**

يحمل هذا المقطع «عدوانية المكان»[4] حيث لا يمتلك أية صفة عن وطنه ولا يشبه أي شيء بوطنه فلا يعجبه، بل كأنّه يطرده فيحلم بالرجوع إلى البيت:

قال في آخر الليل: خذني إلى البيت، / بيت المجاز الأخير../ فإني غريبٌ هنا يا غريب /و لا شيء يفرحني قرب بيت الحبيب [5].

---

[1] - أحمد جواد مغنية، **الغربة في شعر محمود درويش**، ص ٦٧.

[2] - محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ١٥٢.

[3] - المرجع نفسه، ص ١٣٤.

[4] - فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ١٨٠.

[5] - محمود درويش، **لاتعتذر عما فعلت**، ص ١٤٦.

يبدو أنّ آخرالليل رمز لما تبقى من عمره أو أيام أخيرة من الحياة في المنفى فالشاعر«ينادي العدو بلفظة ياغريب، فالغريب دالٌّ على العدو»[١] ويؤكّد على أنّ الحياة في مجاورة الوطن / المنفى لا يفرحه وهو لا ينتمي إلى هذا المكان فهو بمعنى انقطاع المكان وعدم تواصله معه فيعيش في مكانٍ لاينتمي إليه.

ومن أشكال تجليات ثنائية الانقطاع / الاتصال نص «حالة حصار» الطويل لدرويش الذي يحكمه الحصار أو السجن / الخارج، وما نفهمه عادةً من السجن هو كونه فضاء للعذاب النفسي وحتى الجسدي وكلمة حصار أو السجن تعني إلى جانب ذلك انعدام حرية الحركة والتصرف، فإذا كان المرء خارج السجن في بيته ينتقل كيفما شاء ويمارس ما يشاء من دون مراقبة أحد ومن دون أن يحد من نشاطه أحد، فالأمر في السجن يختلف وكثيراً ما يكون هذا الأخير حيّزاً لردع الحرية الشخصية ولهذا يرتبط السجن أساساً بالحرية فيمتلك حالة خاصّة يصفها درويش بـــ«حالة حصار»: **كيف أحمل حريتي، كيف تحملني ؟/.. (كيف أجعل حريتي حرّة ؟) يا غريبة !/... لتخفيف وطأة هذا الزمان / وتنظيف حمأة هذا المكان[٢].**

إذن: الشاعر يبحث عن حريته الضائعة في السجن لكي يستطيع أن يفرج عن ضغوط الزمان والمكان الّلذين ألقيا ثقلهما عليه فالمسجون يعاني من الظروف السائدة وهكذا يعيش في حالة انقطاع فيحاول أن يتخلّص من هذه الحالة، إذ يبدو أنّ أحدا لايشاطره أحد موضعه.

في ثنائيّة كهذه تظهر رؤية درويش تجاه الأماكن أكثر إذ إنّ الأماكن المنقطعة / المتّصلة لا تعرف إلّا حسب الشعور النفسي تجاهها؛ فالشاعر يحسب البيت، وهو مكان يوحي الألفة والدفء مكاناً متّصلاً بينما المكان الذي يوحي بالغربة واليأس مثل السجن عنده مكان منقطع.

ثنائية العربي / الغربي

ثنائية العربي / الغربي أو الشرق / الغرب هي ثنائيات أخرى بين الأمكنة التي دخلت الأدب العربي، وحيث تتقابل فيها الأمكنة العربية والأمكنة الغربية التي وظّفها الشاعر في قصائده، وعبر

[١] - محمد إبراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبّار**، ص ٢٠٩.

[٢] - محمود درويش، **حالة حصار**، ص ٥٢.

هذه الأمكنة ندخل في شبكة من العلاقات المكانية التي تجعل النص يتجاوز الوصف الجغرافي للمكان، بل يحكي عن تجربة الشاعر الغنية و«التعارض الثقافي والإجتماعي اللذين يحكمان في العلاقة بين هذين القطبين ويربطان بينهما»[١].

وفي معظم الأحيان، تناول درويش هذه الأمكنة بصفتها رموزاً لوصف ما يجري على وطنه وعلى مواطنيه حيث «تتقابل الأمكنة الأوروبية كجزءٍ من المنفى الكبير مع الأمكنة العربية كجزءٍ من الوطن الكبير»[٢] فيشير إلى هذا في قصائده: **مضت غيمةٌ من سدوم إلى بابل، / من مئات السنين، ولكن شاعرها «بول تسيلان» / انتحر، اليوم، في نهر باريس**[٣]

سدوم رمز للمدينة الفاسدة التي ابتليت بغضب الله عندما استفحل الإثم فيها فصبّ عليها النار لإبادة نسلها وخلق نسل جديد مطهّر من الدنس[٤]و بابل رمز البلاد العربية المتحضّرة[٥] فقد شاع الفساد والفجور في البلاد الغربية، حيث تبدلت البلاد الراقية والمتحضرة إلى بلادٍ فاسدة، وبجانب هذا، «المدن الكبيرة وباريس، بصفة خاصة في نظر أدباء القرن الثامن عشر، خاصةً في نظر بودلير – رائد القرن التاسع عشر، تلك المدينة الخاطئة والدنسة والكافرة نظراً لابتعادها عن الله والتي يجب الثورة عليها وهدمها وتقويض أركانها ويجب هجرانها» ويبدو أنّ درويش في هذا المقطع من القصيدة يقصد باريس مدينة خاطئة والكافرة التي يجب أن تطهّر.

وهناك نظرية أخرى بالنسبة إلى هذا الأمر وهو «بعد جديد أضافه درويش للمدينة الأروبية في الشعر العربي وهو تحول هذه المدينة إلى مكان لإغتيال الفلسطيني وباريس واحدة من هذه الأمكنة»[٦] وفي هذا المقطع، يشير إلى تجربة إنتحار الشاعربول تسيلان (Boul Tasilan) في العواصم الغربية ونجد درويش يؤكد هذا البعد الجديد عند تعامله شعرياً مع كل من (روما)

---

[١]- صالح ولعة، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، ص ٧٦.

[٢]- فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ص ٢٠٩.

[٣]- محمود درويش، **جدارية**، ص ٣٩.

[٤]- يوسف حلاوي، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٥٨.

[٥]- محمد ابراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبّار**، ص ١٧٦.

[٦]- عبدالله رضوان، **المدينة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٩٠.

و(نيويورك) وهو يقول: **نيويورك / نوفمبر / الشارع الخامس /الشمس صحنٌ من المعدن المتطاير /قلت لنفسي الغريبة في الظلّ:/ هل هذه بابل أم سدوم ؟** [١]

«نيويورك هنا مجرد مدينة صناعية تخلو من الحضور الإنساني، حيث لا مكان لأحاسيس الشاعر فنجد رؤية سلبية تجاه مركز الكون التجاري والاستعماري»، [٢] إذ إنّ هذه المدينة، بل كلّ مدينة كبرى في العالم المعاصر ورثت حضارات العصور، «يتعلّب إنسانها ويتجمّد وتتعقّد الحياة فيه وتسلط خيبة الأمل على نفوس جيل العشرينات فيتسم بالإرهاق العصبي والتفّتت الذهني والضجر» [٣] إلى جانب الفساد الإجتماعي الذي استولى على المدن الغربية، حيث يثير الشاعر هذا التساؤل هل تبدّلت المدينة بـــ « سدوم»، مدينة/ فاسدة، أم لا ؟

وأحياناً يعالج درويش نوعيّة الحياة في البلاد العربية ممثلة في الشام بالقياس مع البلاد الغربية فيصف الشام بعيد التحقيق والطريق للوصول إليه صعب وبالعكس البلاد الغربية – لندن – تتوفّر فيها الراحة والسكينة والهدوء وهنا رسم الشاعر ثنائية الصعوبة / الراحة في ضمن ثنائية العربي / الغربي وربما يقصد من الراحة في البلاد الغربية، تطور الحياة الصناعيّة في هذه البلاد عندما يقول: **وأمشي ثقيلاً ثقيلاً، كأني على موعد/ مع إحدى الخسارات. أمشي وبي شاعر/ يستعدّ لراحته الأبديّة في ليل لندن./ يا صاحبي في الطريق إلى الشام ! لم نبلغ/ الشام بعد، تمهّل تمهّل...** [٤]

نتائج البحث:

١ - إنّ التقاطب أو الثنائيات بمعنى زوجان وهو أداة منهجيّة تستند إليها الدراسات المكانيّة ويعدّ الأداة الرئيسة للكشف عن العلاقات الحاكمة على الأمكنة وعناصرها في النص وكثيرٌ من الأماكن التيقد وظّفها درويش في قصائده من الأمكنة التي يمكن أن ندرسها ضمن مفهوم التقاطب.

---

[١] - محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٧٩.

[٢] - عبدالله رضوان، **المدينة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٩٥.

[٣] - قادة عقاق، *دلالة* **المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، ص ١٠٨.

[٤] - محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٢٠.

٢- إنّ ثنائيّة الوطن / المنفى في معظم قصائده الحديثة في هذه الدواوين الخمسة لها دلالة واقعيّة أي أنّه قد وظّف هذين اللفظين بمعناهما الواقعي ورؤيته تجاه الوطن رؤية إيجابية بينما رؤيته تجاه المنفى سلبية دوماً.

٣- تقريباً في معظم القصائد كان الــ (هنا) تدل على المنفى والــ (هناك) تدلّ على الوطن – فلسطين – وقد وظّف درويش لفظتي الــ (هنا) والــ (هناك)واقعياً إضافةً إلى أنّ قصائد درويش كهذه تلازم الحنين بالذكريات الماضية.

٤- أحياناً يعالج الشاعر بعض الأماكن في قصائده بشكل غير مباشر مثلما يشير إلى لفظة (هناك) تلويحاً فى تلك القصائد- أشرنا إليه في النص-.

٥- أشرنا إلى أنّ الأمكنة يمكن دراستها ضمن ثنائية الإنقطاع / الإتصال ومن مظاهر الأمكنة التي يشعر الإنسان فيها بالإتصال هو (البيت) ذلك أن المرء يلجأ إليه من العالم الخارجي فيحسّ فيه الفرحوالطمأنينة فيصفالشاعربيت أمه فمن ميزاته أمومية الحيز الذي يكون فيه الشاعر.

وفي مقابل هذا المكان الذي يعد قطب الإتصال، هناك أمكنة يحسّ فيها المرء بالإنقطاع أي لايستطيع أن يجد بينه وبين نفسه أيّ علاقة أو الشعور بالألفة وتتجلى هذه العدوانية في قصيدة (حالة حصار) متمثلاً في (السجن) وهو مكان رادع للحرية الشخصية فيشعر المرء فيه باللادفء واللاحماية أو (المنفى) الذي يحمل الشعور بالضيق واللاأمان.

٦- إنّ درويش قد وظف كثيراً من أسماء البلاد العربية في قصائده وتمّثل هذه الأماكن الثقافة الشرقيّة وفي مقابل هذه الأسماء التي يشم المرء منها الثقافة الشرقية، قد عالج درويش البلاد الغربية ومنها (نيويورك، لندن وأمريكا)، ولكن عددها أقل بكثير من الأسماء العربية وربما يدلّ هذا الأمرعلى تمسك الشاعر بالثقافة العربية وعلاقته بها مهما قد عاش في البلاد الغربية عدة من سنوات عمره وزار كثيراً منها.

٧- إنّ الشاعر يركّز على البلاد الغربيّة من منظار الحياة المدنيّة واختلاف الحياة فيها مع البلاد العربيّة من حيث المظاهر العصرنة وبالتالي حطم العلاقات الحميمية التي تربط الناس بمناخ عيشهم وحسب نوعيّة ظهور البلاد الغربيّة في قصائد درويش يبدو أنّ رؤية درويش تجاه هذه المدن

رؤية سلبيّة مهما أنّه يرسم البلاد العربيّة والغربيّة عبر المشاهد التي قد رآها هناك؛ فيمكننا أن نقول رؤية الشاعر تجاه الأماكن العربية/ الغربية رؤية واقعيّة.

قائمة المصادر والمراجع

١- باشلار، غاستون **جماليات المكان**، ترجمه: غالب هلسا، ط٣، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

٢- حلاوي،يوسف، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، ط١، بيروت: دارالآداب، ١٩٨٥.

٣- خليل، أحمد خليل، **معجم المصطلحات اللغوية**، ط١، بيروت: دارالفكر، ١٩٩٥.

٤- الخيّر، هاني، **محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر**، دمشق: دار رسلان، ٢٠٠٩.

٥- درويش، محمود، **جدارية**، بغداد: دارالحرية، ١٩٩٩.

٦- درويش، محمود، **سرير الغريبة**، ط٢، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٠.

٧- درويش، محمود ، **حالة حصار**، ط٢، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٢.

٨- درويش، محمود، **لاتعتذرعما فعلت**، ط٢، بيروت:رياض‌الريس‌للكتب‌والنشر، ٢٠٠٤.

٩- درويش،محمود، **كزهر اللوزأو أبعد**، ط٢، بيروت:رياض‌الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٥.

١٠- الربابعة، حسن‌محمد، **المكان‌ظاهرة في ديوان أغنيات للوطن**، ط١، الأردن:المركز القومي، ١٩٩٩.

١١- رضوان، عبدالله ، **المدينة في الشعر العربي الحديث**،عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.

١٢- الصائغ، عبدالإله ، **دلالة المكان في قصيدة النثر (بياض اليقين)**، ط١، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٩.

١٣- صالح، محمدإبراهيم‌الحاج، **محمود درويش‌بين الزعتروالصبّار**، دمشق:وزارةالثقافة، ١٩٩٩.

١٤- عقاق،قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري‌العربي المعاصر**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠١.

١٥- القاضي، عبدالمنعم زكريا، **البنية السردية في الرواية**، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ٢٠٠٩.

١٦- كحلوش، فتحية، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ط١، بيروت: الانتشار العربي، ٢٠٠٨.

١٧- مصطفى، خالد علي، **الشعر الفلسطيني الحديث**، ط٢، العراق: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

١٨- مغنية،أحمد جواد، **الغربة في شعر محمود درويش**، ط ١، بيروت: دارالفارابي، ٢٠٠٤.

١٩- النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.

٢٠- ولعة،صالح، **المكان ودلالته فيرواية مدنالملح**، ط١، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠.

المقالات

٢١- أبوفخر، صقر، «**درويش وبيروت (الخيمة والغيمة والنجمة)** ». الآداب، ٥٦ (١٢)، ٨٧- ٨٥، ٢٠٠٨.

٢٢- بوسريف،صلاح، «**شاعر التعدد الحداثي**». الآداب، ٥(١٢)، ١٢٠-١١٤، ٢٠٠٨.

٢٣- حافظ، صبري، «**الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية** ». مجلة فصول، ٤ (٤)، ١٧٦-١٥٣، ١٩٨٤.

٢٤- موسى، إبراهيم نمر، «**ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر**». مجلة عالم الفكر، ٣٥ (٤)، ٩٠ – ٦٥، ٢٠٠٧.

٢٥- هلسا، غالب، «**المكان في الرواية العربية**». الآداب، (٢)، ٧٥-٧٠، ١٩٨٠.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

لونيّات ابن خفاجة الأندلسي

زهراء زارع خفري*

الدكتور صادق عسكري**

الدكتورة محترم عسكري***

الملخّص

اللون من أبرز العناصر الموجودة في الطبيعة الّتي حولنا. يستخدمه الناس في صناعة الألبسة والأدوات والمنازل وتزيينها. وقد استفاد الشعراء من الألوان الموجودة في الطبيعة في قصائدهم خاصّة أثناء الوصف.

وكان الأدب العربي في الأندلس يتمتّع بالرقي والازدهار تبعا لازدهار المجتمع في الأندلس العربيّ وطبيعته الساحرة. وقد كان ابن خفاجة من شعراء الأندلس المشهورين بوصف الطبيعة. فأكثر من استعمال اللون في شعره، وأجاد في وصف المناظر الطبيعيّة مستفيدا من الألوان المختلفة، وذلك يعود إلى ما يتمتّع به من دقّة الملاحظة والحسّ المرهف والمعرفة بمواطن الجمال.

ومن أبرز الشواهد على إكثار هذا الشاعر الأندلسي من استعمال الألوان في شعره وجود قصائد كثيرة التزم الشاعر في معظم أبياتها باستعمال الألفاظ الدالّة على الألوان. ممّا جعلنا نسمّي ابن خفاجة مبدعا لنوع خاصّ من شعر الوصف باسم "اللونيّات"، اقتداء بالخمريّات والزهديّات والطرديّات.

كلمات مفتاحيّة: ابن خفاجة، وصف الطبيعة، اللونيّات، أدب الأندلس.

المقدّمة

يتكوّن العالم الّذي نعيش فيه من عناصر مختلفة، كالسماء والبحار والغابات والأشجار والصحاري والجبال و... ولكلّ عنصر من هذه العناصر لون خاصّ. ففي كلّ يوم تقع عيوننا على

---

* ماجستيرة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. s_askari@semnan.ac.ir

*** مدرّسة، قسم الأديان، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٥= ٢٠١٢/٠١/٥ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/٢٠ = ٢٠١٢/٠٥/٠٩

مناظر طبيعيّة متعدّدة الألوان كالسماء والبحار الزرقاء، والغابات والأشجار الخضراء في الربيع والصفراء في الخريف والليل الأسود والصبح الأبيض. فاللون عنصر هامّ في الطبيعة الّتي حولنا، وله دور بارز في حياتنا أيضاً، نستخدمه في تزيين الألبسة والأدوات والأبنية. ودور الألوان هذا في المناظر الطبيعيّة أدّى إلى استعمال الشعراء لهذه الألوان في قصائدهم بصورة عامّة وفي وصف الطبيعة بصورة خاصّة.

هكذا اهتمّ الشعراء وخاصّة أصحاب الترعة الرومانسيّة وعشّاق الطبيعة بالألوان قديما وحديثا، مستمدّين منها للتعبير عن أحاسيسهم في وصف المشاهد الطبيعيّة. فاستخدام الألوان في الشعر خاصية لم ينفرد بها شاعر بعينه، فالشاعر أيّاً كان يوظف صوراً ملوّنة تضفي على خطابه الشعري جمالية خاصة. لكن مِن الشعراء مَن استخدمها بذلك الحجم الذي يجعل منها عالماً تتفرد بها أعماله.

وقد عني ابن خفاجة كأبرز شعراء الوصف بعنصر اللون في شعره عنايةً كبيرةً. وأراد أن يلوّن خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحته. ذلك لأنّه عاش في بيئة جميلة وطبيعة ملوّنة في الأندلس العربي. وقد اشتهر بشاعر الطبيعة، لأنّ بلد الشاعر كان من أجمل البلاد في الأندلس لطبيعته الخلاّبة. وقد نشأ الشاعر في أحضان هذه الطبيعة، ونظم قصائد رائعة في وصف الطبيعة المحيطة به مستخدماً أنواعاً من الألوان الّتي يشاهدها في بيئته.

تهدف هذه المقالة إلى دراسة اللونيّات في ديوان ابن خفاجة، وتسعى للإجابة عن بعض الأسئلة، أهمّها: ما مدى استعمال الشاعر لعنصر اللون في قصائده؟ وإذا كان ابن خفاجة أكثر الشعراء استعمالا لعنصر اللون، فهل يمكننا اعتبار ابن خفاجة مبدع نوع خاص من شعر الوصف يستحقّ أن نسمّيه اللونيات؟ وما هو دور الألوان في صياغة الصور الشعريّة عند الشاعر؟ هل كان استعمال الألوان عند ابن خفاجة مباشرا أم غير مباشر؟

وسنحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال ثلاثة محاور. يختصّ المحور الأوّل باللون واستعماله في الشعر العربي منذ الجاهلية إلى عصر ابن خفاجة. ويتناول المحور الثاني المؤثّرات على نزعة هذا الشاعر إلى الألوان وخاصّة طبيعة الأندلس ودورها في ذلك. أمّا المحور الثالث فيتمّ التركيز فيه على دراسة أبرز الشواهد من اللونيات في ديوان ابن خفاجة.

وقد اتّخذنا الدراسة الخارجيّة الّتي تتمثّل في البحث عن هذا الموضوع في الكتب الأدبيّة والنقديّة المختلفة منهجا في هذه المقالة، إلى جانب الدراسة الداخليّة المتمثّلة في استخراج لونيّات من ديوان ابن خفاجة ودراستها وصفا وتحليلا.

أمّا الدراسات السابقة لهذا الموضوع فإنّها قليلة جدّا نظرا لحداثة مثل هذه الموضوعات الّتي تدرس أحد الجوانب الجزئيّة من شعر الوصف. مع ذلك فقد عثرنا على بعض الدراسات الّتي تتّصل بهذا الموضوع من بعيد. من أهمّها: **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، لأمل محمود ابو عون (۲۰۰۳)، **اللون ودلالته في الشعر**، لظاهر محمّد الزواهرة (۲۰۰۸)، **دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني**، لأحمد عبد الله حمدان، (۲۰۰۸)، **بررسی وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نوپرداز؛ بدر شاكر سياب، عبد الوهاب البياتی، عبد المعطی الحجازی**، لطيّبة سيفي (۱۳۸۸)**.**

والملاحظ من عناوين هذه الدراسات وموضوعاتها أنّها لم تدرس عنصر اللون عند ابن خفاجة أو حتّى عند شعراء الأندلس الّذين اشتهروا بوصف الطبيعة الأندلسيّة وألوانها الخلاّبة، رغم أنّها فتحت الطريق أمامنا، فكان لهذه الدراسات ولأصحابها فضل التقدّم على دراستنا هذه.

اللون في اللغة والأدب

للظواهر الكونيّة من حولنا ألوان مختلفة مثل: السماء الزرقاء، الشجرة الخضراء، الليل الأسود، الصبح الأبيض و... ولابدّ أن تزيد هذه الألوان من جمال الأشياء، فقد استعان الإنسان بالألوان قديما وحديثا في تزيين البيوت وما يملكه من الأشياء. وعندما دخل ساحة الحرب زيّن نفسه بالدروع والأدوات الحربيّة مستفيداً من الألوان الساطعة، ليبعث الحيرة والخوف في نفوس الأعداء. هكذا اهتمّ الإنسان باللون وحاول أن يعرف أسراره ورموزه دائماً. وكانت الطبيعة الملوّنة الّتي حوله مصدر إلهاماته في هذا المجال، فاستعان بهذه الطبيعة الملوّنة لوضع فرضيّاته وقوانينه عن اللون وتأثيره في نفسيّة الإنسان.[١]

ويقول أحد علماء النفس: «إنّ تأثير اللون في الإنسان بعيد الغور وقد أجريت تجارب متعددة بينت أن اللون يؤثّر في إقدامنا وإحجامنا، كما يؤثّر في شخصية الرجل وفي نظرته إلى الحياة. وهناك

١- ايتن، **رنگ**، ص ۱۰.

تجربة تمت في لندن على جسر "بلاك فرايار" الّذي يعرف بجسر الانتحار - لأن أغلب حوادث الانتحار تتم من فوقه – حيث تمّ تغيير لونه الأغبر القاتم إلى اللون الأخضر الجميل مما سبب انخفاض حوادث الانتحار بشكل ملحوظ».(١)

ومن المعروف أن الألوان تخفف التوتر، وأنها تملأ المرء بالطاقة، بل إنها تخفف الألم والمشاكل الجسمانية الأخرى. ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الفكرة ليست جديدة، ففي الواقع هذا العلاج هو في الأصل من العلوم التراثية الصينية القديمة ويسمى بـــ "فينج شوي". وللدكتور الكسندر شاوس؛ مدير المعهد الأمريكي للبحوث الحيوية الاجتماعية في تاكوما بولاية واشنطن، تفاصيل علميّة دقيقة تفسّر كيفيّة السيطرة المباشرة للألوان على أفكارنا ومزاجنا وسلوكياتنا.(٢)

هذا وقد امتازت اللغة العربية بكثرة المصطلحات الدالّة على الألوان. وقد ازدادت هذه الألفاظ وتنوّع استعمالها في العصور اللاحقة. ولعلّ ذلك يعود إلى تغيّر ظروف الحياة وتقدّم الحضارات وازدهار اللغة الّتي هي مظهر من مظاهر التقدّم في الحياة عبر العصور. وقد اهتمّت اللغة العربية بالألوان وعنيت بها. «واشتدّت هذه العناية في عصور ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في المشرق والمغرب والأندلس، حتى بات موضوع الألوان من الموضوعات التي تفرد لها أبواب خاصة في مصنفات اللغويين المشهورين».(٣) وهذا ما نستنتجه من الفصل الّذي أورده ابن سيده في كتابه "المخصّص" حول الألفاظ والمفردات الدالّة على الألوان.(٤) فإلى جانب الألفاظ الدالّة على الألوان الأصليّة، هناك ألفاظ للألوان الثانويّة أيضاً، فانقسمت الألوان الأساسية على ستّة أقسام رئيسة هي الأسود، والأبيض، والأحمر، والأخضر، والأصفر والأزرق. أمّا بقية الألوان الثانويّة فتنضوي تحتها، مثل الكميت والأبلق والأشقر

١- أحمد يحيى، "الألوان وسيلة فعالة لعلاج الأمراض وتغيير الحالة النفسية"، **موقع منتديات قطريين**، = 14/7/2012
http://www.qatareen.com/vb/showthread.php?t=50783

٢- لمزيد من التفاصيل انظر: بدر غزاوي،"علاج الاكتئاب بالألوان"، **موقع صيداوات**، ٢٠١٢/٧/١٤ = ٩١/٤/٢٤
http://www.saidacity.net/_Common.php?ID=64&T=Health&PersonID=1

٣- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، ص ١٦.

٤- ابن سيدة، **المخصّص**، ج ١، ص ٢٠٠- ٢٠٦. وابن سيده، علي بن إسماعيل (٣٩٨-٤٥٨ هـــ): لغوي من أهل الأندلس. أشهر آثاره: "المخصّص" وهو معجم ضخم في خمسة مجلدات، قلّ نظيره في العربيّة. (أنظر: المورد، ص٢٧).

والصهباء و....، فالكميت مثلاً ما كان لونه بين الأحمر والأسود». [١]

ولا يخلو من الفائدة أن نشير هنا إلى أنّ صاحب معجم المخصّص لم يميّز بصراحة بين الأساسيّة والثانويّة من الألوان، رغم أنّه وضع باباً مستقلاً لمفردات الألوان في معجمه. بل اكتفى بالإشارة إليها إشارة عابرة خفيّة. فقال أثناء حديثه عن الأبيض والأحمر والأسود: «ولهذه الأنواع الثلاثة في هذا اللسان العربي أسماء مستعملة قريبة، وآخر بالإضافة إليها وحشية غريبة، لا تدور في اللغة مدارها ولا تستمر استمرارها. ألا ترى أنّ قولنا أبيض وأحمر وأسود من اللفظ المشهور وقد تداولته ألسنة الجمهور وقولنا في الأبيض "ناصع" وفي الأحمر "قد" وفى الأسود "غربيب"». [٢]

وقد وافقت هذا الرأي الباحثة فاطمة أبركان في مقالتها المعنونة "معجم الألوان وإشكالاته النظرية في كتاب المخصص لابن سيدة" رغم أنّها أشكلت على باب الألوان في معجم المخصّص لابن سيدة، قائلة: «إنّ من عيوب الطرح التقليدي، فيما يتعلّق بباب الألوان، أنّه تعامل مع معطيات الألوان باعتبارها متجانسة، إذ سوّى بين ما هو أساسي وبين ما هو ثانوي من الألوان، ممّا أدّى إلى وقوع الخلط والغموض ... فتقودنا المعطيات الموجودة في كتاب المخصّص إلى أنّه كان لدى اللغويين العرب القدماء إحساس بوجود ألوان أصول وألوان فروع». [٣]

ومن جهة أخرى نستطيع أن نقسّم الألوان حسب كيفية استخدامها إلى مباشر وغير مباشر، فضلاً عن الألوان الأساسية والثانويّة الّتي ذكرناها آنفاً. أمّا استخدام الألوان بشكل مباشر، فهو يعني الإتيان بلفظ اللون أو المصطلح الخاصّ به، مثل الأزرق والأشهب والأسود والأحمر، ومشتقّاها المأخوذة من هذه الألفاظ كالحمراء واحمرّ. لكن استخدام الألوان بشكل غير مباشر يعني الإتيان بلفظ آخر يتمّ استنباط مفهوم اللون من هذا اللفظ. كاستعمال الصبح للتعبير عن الأبيض والليل للتعبير عن الأسود. ذلك لأن هاتين الكلمتين (أبيض وأسود) مرتبطتان بالنور والظلام. أو كاستعمال البحر للتعبير عن الأزرق. لأنّ العامّة ترى البحر بلون أزرق. ولاشكّ في أنّ استعمال الألوان غير المباشرة يتمّ عبر

١- أحمد عبد اللّه محمّد حمدان، **"دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني"**، ص ٢٧.

٢- ابن سيدة، **المخصّص**، ج ١، ص ١٥٩.

٣- فاطمة أبركان، "**معجم الألوان وإشكالاته النظرية في كتاب المخصص لابن سيدة**"، 11/7/2012؛ http://dc96.4shared.com/doc/tar--LiF/preview.html

استخدام الفنون البلاغيّة كالتشبيه والإستعارة والكناية. فإذن تكون المفردات الدالّة على الألوان بصورة غير مباشرة أوسع من النوع الأوّل لأنّه يحتوي على كلّ المفردات الّتي تفيد مفهوم لون من الألوان بشكل من الأشكال.

وكما أنّ اللون كان مصدراً من مصادر الجمال، فالشاعر يزيد على جمال قصائده بواسطة الألوان أيضاً، كما يزيد الرّسام بها على جمال لوحته. «فاللون يثير اهتمام الشعراء، ويخرج قصائدهم لوحات فنية لتصوير التجربة الإنسانية في عالم الشعر. هكذا توظف الألوان للإغناء والتأثير، إذ تشدّ انتباه القارئ وتنال إعجابه. إذ تبرز الشعر أكثر طرافة وجمالا».[١]

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ لترجيح الألوان بعضها على بعض ورفضها وقبولها عند الناس عامّة وعند الشعراء خاصّة، أسبابا متعدّدة تعود إلى الخصائص الفيزيولوجية والنفسية والثقافيّة والدينيـــة.[٢] فاستخدام لون خاصّ دون غيره يعود إلى الظروف الّتي يعيشها الشاعر. فاللون الواحد يمكن أن يكون مفضّلا عند شاعر، ومكروهاً عند آخر. وهكذا كانت «دلالة الألوان مرتبطة بأشياء عديدة في البيئـــة وفي نفس الإنسان، ومن هنا اختلفت الدلالات، فتارة يُعدّ اللون الأسود مصدر الجمال والقوة وتـــارة أخرى مصدر الحزن والخوف، وتارة يدعو إلى الفخر والاعتزار، وأخرى يكـــون مـــدعاة للتشـــاؤم والطيرة».[٣]

هذا وقد عرفت سيميائيّة الألوان في العصر الحديث قفزة كبيرة نظرا لأهمّية اللون في النشاط الحيوي الإنساني، فصارت سيميائيّة الأدب سمة المدرسة الرومانسيّة الّتي تغنّت بالطبيعة والمرأة والفنّ والجمال. وقد تتبّع السيميائيّون وعلماء النفس طبيعة هذه الألوان، واكتشفوا في تحليلاتهم أبعاداً تأثيريّة نفسيّة في العلاج الطبّي، وتوجيه السلوك الإنساني بشكل عام. وبصفة عامّة يمكننا أن نقول إنّ الألوان الفاتحة أكثر مرحاً وفرحاً، أمّا الألوان القاتمة فهي أكثر حزناً، وأنّ الألوان الساخنة هي ألوان ديناميكيّة مثيرة في حين أنّ الألوان الباردة هي ألوان مهدّئة ومريحة. إلاّ أنّ بعض التعابير اللونيّة في الشعر العربي

---

[١] - ظاهر محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، ص ٢٢٩؛ أنظر أيضاً: صالح الشتيوى، *رؤى فنية*، ص٣١.

[٢] - مرتضى قائمي "جماليات اللون في القرآن الكريم"، **مجلة آفاق الحضارة الإسلامية**، العدد ٢١ ، ص ٣٨٥.

[٣] - أمل محمود أبو عون، **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، ص ٥٢ .

الحديث تبدو مغرقة في المجاز العقلي إلى درجة الغموض، ويقف التأويل أمامها حائراً يبحث عن مرجعيّة بلاغيّة يفكّ بها خيوط الإبهام. والواقع أنّ هذا شيء من أثر الإبداع المجازي في لغة الشعراء المحدثين من أمثال نزار قبّاني، محمود درويش وسعيد عقل.(١)

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الشعراء لم يكونوا يستطيعون الاندماج بهذه الرؤية السيميائيّة والتعبير عن خفايا شعورهم نحوها، ولذلك فقد أولوا الوصف المادي جُلّ اهتمامهم فكان همّهم، وقد تأثروا بتيار التأنق والصنعة أن يصدروا صوراً هي أقرب ما تكون للمشهد الواقعي. وهذا النوع من استخدام الألوان هو استخدام عارض يفرضه حس الشاعر العميق وحبه للطبيعة وقدرته الفائقة في الوصف ويدل على جودة صنعة الشاعر وموافقته لمفهوم المحاكاة. وكثيرة هي الأمثلة التي يمكن أن نوردها في هذا المجال. فمن أبيات البحتري في وصف إيوان كسرى مروراً بعمالقة الوصف في الشعر العربي كابن الرومي والصنوبري، وابن خفاجة، وانتهاءً بشعراء الغرب ابتداءً من شيلي ولورد بايرون وصولاً إلى آلفرد دي موسيه وفكتور هوغو.(٢) إلاّ أنّنا آثرنا أن نذكر مثالا من الشعر الأندلسي لأنّه أقرب ممّا نحن فيه. يقول ابن سهيل الإشبيلي في تصويره لجمال الطبيعة:

الأرضُ قد لبستْ رداءً أخضرا ... والطلُّ ينثر في ربـــاها جوهَرا
وكأنّ سوسنَها يصافحُ وردَها ... ثغـــرٌ يقبّلُ منه خـــدّاً أحمَرا
والنهرُ مـــابينَ الريـــاضِ تخالُه ... سيفاً تعلّق في نجـــادٍ أخضَرا
وكأنّه، إذْ لاحَ، ناصـــعُ فضّـــةٍ ... جعلتْه كفّ الشمسِ تبراً أصفرا(٣)

والملاحظ من هذه الأبيات أنّنا لا نستطيع إعطاء أية دلالة للّون خارجة عن سياقها الطبيعي فلا يمكن أن يقدم لنا لون الماء الأصفر أية دلالة بعيدة عن تقانة الصنعة والقدرة الفائقة على الوصف. فالشمس فعلاً تنعكس على صفحة الماء وتحيله إلى اللون الأصفر، ولا يمكننا تحميل اللون في هذا السياق

١- لمزيدمن المعلومات،أنظر:ابن حُوَيلي الأخضرميدني، *الفيض الفنّي في سيميائيّة الألوانعند نزار قبّاني*،ص١١٤، ١٣٢.

٢- جهاد عقيل، "مدخل إلى الألوان في الشعر" **موقع منتديات استار تايمز**، ٢٠١٢/٥/٤. http://www.startimes.com.

٣- ابن سهل الإشبيلي، **الديوان**، ص ٣٢٤.

أيا من دلائله النفسيّة مثلاً من حيث أنه يمثل الغش والضعة والخداع، فاللون على الرغم من تواتره الشديد في شعر الطبيعة الأندلسي إلا أنه يبقى مقيداً وعاجزاً عن أداء وظائفه التعبيرية والرمزية.

وفي مقابل هذه الدلالة الطبيعيّة للألوان في الوصف المادّي نجد النظرية الإشارية أو السيميائيّة (Theory Semiotic) الّتي تعتمد على استخدام اللون لغاية ما. وقد ميّز (غودمان) وهو صاحب النظرية المذكورة، نوعين من الرؤية عند وقوفنا أمام لوحة ما الأولى فيزيولوجية والثانية سيكولوجية تعطي المعنى الخاص الذي يقوم به المتذوّق. وعندما يقرأ أحدنا، من خلال صورة شعرية، لوناً ما كالأحمر أو الأخضر، فإنّ ذلك لا يتمّ من خلال رؤية فيزيولوجية وإنّما من خلال رؤية سيكولوجية إدراكية معرفية.[١] إلاّ أنّ الشعر العربي الحديث كما أشرنا سابقا، يكاد يخلو من هذه الهواجس، باستثناءات بسيطة قدّمها نزار قباني ومحمود درويش.

اللون في الشعر العربي منذ الجاهليّة إلى عصر ابن خفاجة

إنّ ما نشاهده في الشعر الجاهلي هو عدم تنوّع الألوان، إذ كان اهتمامهم بالألوان الأساسيّة القليلة مثل الأسود والأبيض والأحمر والأخضر والأصفر. «ففي اللغة العربية الّتي نشأت في البيئة الصحراويّة يُعدّ الأسود والأبيض والأصفر والأحمر والرمادي من الألوان الرئيسية، فلم نشاهد ألوانا أخرى إلاّ قليلاً، وممّا يلفت النظر هو أنّ الأسماء والدرجات الّتي توجد للون الأسود تبرز أهمية اللون الأسود في لغة العرب الجاهليّين، بينما تتّسع دائرة الألفاظ اللونيّة على أساس الخصائص الإقليميّة عندما تتّسع في مناطق أخرى غير شبه الجزيرة والصحراء. وهكذا تدخل مصطلحات وصفات كثيرة للألوان لا سابقة لها في العصور السابقة وقياس الشعر الجاهلي بالشعر العباسي أفضل طريق لإبراز هذا الموضوع».[٢]

«فدراسة الألوان في الشعر الجاهليّ تبيّن لنا أنّ الشعراء الجاهليين يستخدمون اللون في معنى وضعي وحقيقي عموماً، وأنّ استخدام اللون في أشعارهم لم يتجاوز المعاني المحسوسة والملموسة».[٣]

[١]- جهاد عقيل، المصدر السابق.

[٢]- محمد رضا شفيعى كدكنى، **صورخيال درشعر فارسى**، ص ٢٦٩.

[٣]- طيّبه سيفي، **بررسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز...**، ص ٨٤.

هذه البساطة تلائم الطبيعة البدوية والبيئة الصحراوية.

وقد تابع الشعراء في العصر الإسلامي طريقة الشعراء الجاهليين في استخدام الألوان إذ ليس بين الفريقين بعد زمني، فكانت بيئة العصرين الجاهلي والإسلامي مشتركة إلى حد ما. ولما اتّسعت فتوحات المسلمين وازدهرت الحياة وأصبحت البيئة متنوّعة، كثر استعمال الألوان وظهرت الألفاظ والمصطلحات الجديدة للألوان. ولعلّنا نستطيع أن نستدلّ كثرة استخدام الألوان بسبب الإكثار من وصف الطبيعة الّتي هي مصدر الألوان. كلّ المظاهر الّتي يشاهدها الشاعر في الصحراء لها لون خاصّ بها، فلابدّ للشاعر أن يتحدث عن الألوان خلال وصفه لمظاهر الصحراء.

أمّا في العصر العبّاسي فقد كان اللون أكثر استعمالا بالنسبة إلى العصور السابقة، إذ عرف العرب في العصر العباسي العيشة المدنية ومظاهر الحضارة وانتقلوا من الحياة البدوية إلى الرخاء المدني، «فأجاد أهل هذا العصر في الوصف الشعري وتوسّعو فيه، ... فصار شعراء العرب يصفون المناظر الطبيعيّة والأبنية الجميلة».[١] فمن يقرأ ديوان الصنوبري مثلا يلاحظ أنّه يكثر من وصف الطبيعة وأزهارها. هكذا أخذ حضور اللون في أشعارهم صورة متمايزة، وتنوّعت الألوان وازدادت ألفاظها، فاستعان الشعراء باللون في تصوير الرياض والمدن والقصور،[٢] فعلى هذا نشاهد في العصر العباسي الحضور البارز للون في توصيف المظاهر الجديدة للحياة، كوصف الخمر. ولم ينحصر استخدام اللون عند الشعراء بالأمور المحسوسة فقط، بل كانوا، فضلاً عن ذلك، يكثرون من استخدامه في غير معانيه الوضعيّة. حتّى تفنّن الشعراء في هذا المجال إلى حدٍّ أدّى إلى ظهور صناعة حديثة في عالم البلاغة سمّاها الدكتور شوقي ضيف مظهراً للتدبيج.[٣] نضيف إلى هذه العوامل اتّساع الدولة وتنوع الطّقس والطبيعة الجميلة الساحرة لهذه الأقاليم إلى جانب حياة اللهو والمجون. ومن أبرز شعراء الوصف في هذا العصر أبو نواس وبشّار بن برد، وأبو تمام، والبحتري، وابن الرومي، وابن المعتز.

أمّا في الأندلس الّتي عاش فيها ابن خفاجة، فقد ازدهر فيها الشعر العربي وأجاد أهلها في فنّ

١- جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربيّة**، ج ١، ص ٥٤٨.

٢- إيليا الحاوي، **فنّ الوصف**، ص ١٤١.

٣- شوقي ضيف، **الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي**، ص ٢٣٠-٢٣١.

الوصف لمخالطتهم أهل الإفرنج، فجعلوا للوصف بابا مستقّلا في الشعر العربي،[١] بعد ما كان الوصف فيه غرضاً ثانويّاً إلى جانب الأغراض الأصليّة كالمدح والفخر والهجو وما إلى ذلك. «وقد كان استخدام اللون في الشعر الأندلسي مثيراً للاهتمام، فكان لطبيعة الأندلس الجميلة والحياة المترفة المملوءة باللهو واللعب والرفاهيّة أثر كبير في الإقبال على شعر الطبيعة والإكثار من استخدام الألوان. فعلى هذا الأساس استعان شعراء الأندلس باللون في تصوير مظاهر الحياة ووصف البساتين ومجالس اللهو والخمر».[٢]

والحقيقة أنّ تلك الأدلّة الّتي ذُكرت لاستخدام اللون في الشعر الأندلسي كانت نفس الأدلّة الّتي شاهدناها في العصر العباسي. لكن تأثير الطبيعة على الأندلسيين أبرز من تأثيرها على العباسيين، لأنّ طبيعة الأندلس جميلة وفاتنة أكثر بكثير من الطبيعة المحيطة بالشعراء العبّاسيين. فقد شاهد الأندلسيون الأزهار المتنوعة بألوان وروائح وأشكال متعددة، ... فتميزوا بالاكثار من وصف الأزهار، حتى ألّف حبيب الحميري كتابه البديع في وصف الربيع.[٣]

«ومن إبداعات شعراء الأندلس في استخدام اللون في أشعارهم يمكن الإشارة إلى وصف شَعر المحبوب باللون الأشقر في الجمال، أيضاً توصيف العيون بصفتين الأزرق والأشهل (أزرق ممزوج بالأسود). وكان ذلك ثمرة البيئة الجديدة».[٤] فالبيئة الجديدة، هي البيئة الّتي يشاهد الشاعر فيها الأقوام الأروبّية وقد اصطبغ شعر الغالبيّة العظمى منهم باللون الأشقر وعيونهم بالأزرق أو الأشهل. وتجدر الإشارة إلى أنّ اللون الأزرق في العيون مشؤوم عند الجاهليين،[٥] لكنّه محبوب عند الأندلسيين، والشاعر الأندلسي تابع لبيئته، فغيّرت هذه البيئة الجديدة رأيه في اللون الأزرق الّذي كان مشؤوماً في التراث الشعري عند الجاهليين فأصبح محبوباً عنده.

١- جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربيّة**، ج ١، ص ٥٤٨.

٢- طيبه سيفى، "رسالة: **بررسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز ...**"، ص ٨٦.

٣- إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي** *(عصر الطوائف والمرابطين)*، ص ١٩٣.

٤- طيبه سيفى، ***"بررسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز ..."***،ص ٨٧.

٥- أحمد عبد اللّه محمّد حمدان، **"دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني"**، ص ٢٧.

المؤثّرات على نزعة ابن خفاجة إلى وصف الطبيعة واستعمال الألوان

لكلّ شاعر أسباب ومؤثّرات مختلفة في اتّجاهه إلى فنّ شعري خاصّ والميل إليه. ولا يستثنى ابن خفاجة من هذا الموضوع. «فالشاعر ولد سنة ٤٥٠ الهجريّة في جزيرة "شَقْر"[١] من أعمال بلنسية، وهي جزيرة يحيط بها نهر هناك، فيجعلها جنّة من جنان الأندلس».[٢] وقيل لبلدته جزيرة لأنّها كانت محيطة بواسطة نهر شُقْر. وإذا كان لموطن الولادة والنشأة تأثير في تكوين الشخصية، فليس لنا أن ننكر أثر "شُقر"، مسقط رأس ابن خفاجة، في نزعته الأدبية وخياله الشعري. فقد كانت نزعة ابن خفاجة إلى وصف الطبيعة وعنايته بالألوان ناتجة عن تأثّره بشعراء الشرق العربي. «وكان ابن خفاجة صنوبري الأندلس لأنّه كان مغريا بوصف الأنهار والأزهار وما يتعلّق بها، وأهل الأندلس يسمونه الجنّان».[٣] إشارة إلى إكثاره من وصف الطبيعة.

هذا وقد «كثرت في الأندلس الرياض والبساتين وصدحت في جنباتها الطيور وتوزّعت في أنحائها الجداول وباتت حواضر الأندلس تؤلف عقداً من الحدائق ولاسيّما قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وبلنسية ومورسية».[٤] وكل هذه المحاسن الّتي نشاهدها في الأندلس، كان لها الأثر القوي في خيال الشاعر وذوقه وإحساسه وعواطفه الشعرية، فبرع ابن خفاجة في وصف الطبيعة وأنشد قصائد مملوءة من الجمال والألوان الناظرة الزاهية، حتّى جدّد وابتكر في وصف الطبيعة.[٥]

«إن شاعر الطبيعة حين يعمد إلى وصفها، يمسك بريشة فنّان استحضر معه كلّ ما يحتاج إليه من ألوان بهيجة بحيث يستطيع أن يجعل من أبياته لوحة جميلة تجذب الأنظار وتخطف الأبصار، وهو في الروضيات أكثر احتياجاً إلى التنويع والتلوين. ففي الطبيعة اخضرار واحمرار واصفرار وفيها أوراق خضر نضيرة وأغصان غضة مياسة، وفيها نور وأزاهير وشذى وعبير، وفيها مياه صافية فضّية بالضحى

---

[١] - شُقْر: بضمّ الأوّل وفتحها، وسكون الثاني، جزيرة في شرق الأندلس، وهي أجمل البلاد وأكثرها روضةً وماءً. (معجم البلدان، ج ٣، ص ٣٥٤).

[٢] - شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص ٤٤٤.

[٣] - أحمد بن محمّد المقري التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب**، المجلّد الثالث، ص ٤٨٨.

[٤] - يوسف عيد، **دفاتر أندلسية**، ص ٨٤٤.

[٥] - محمد رضوان الدايه، **في الأدب الأندلسي**، ص ١٢٢.

عسجدية عند الأصيل».[١]

وممّا يمكن أن نشير إليه في تأثّر ابن خفاجة في نزعته إلى اللون، رغبته في محاكاة شعراء الشرق. لكن هذا الأمر يعود إلى بيئة الشاعر أيضاً، لأنّ الشاعر عاش في بلد متأثر بالشرق حتّى اتّخذ الشعراء أسماء شعراء المشرق لأنفسهم مثل متنبي الغرب لابن هاني، أو صنوبري الأندلس لابن خفاجة. وقد أكّد على هذا المعنى محمّد علي سلامة إذ يقول: «لقد تزوّد ابن خفاجة لنبوغه في الأدب بثقافة واسعة ومتعدّدة، وذلك بمطالعة الدواوين الشعرية لنوابغ الشعراء وحفظها، وخاصة المتنبي والشريف الرضي، وعبد المحسن الصوري، ومهيار الديلمي الّذين تأثّر بهم ابن خفاجة تأثراً ملحوظاً، كما صرّح بذلك شخصياً في مقدمة ديوانه».[٢]

فلهذا السبب نفسه قال محمد رضوان الداية متحدّثا عن ابن خفاجة: «إنه فتح عينيه في صباه على أشعار الشريف الرضي ومهيار الدّيلمي وعبد المحسن الصوري، فراقه شعرهم واستهوته طرائقهم، ونزع إلى تقليدهم جميعاً».[٣] وهذا يعني أنّ ابن خفاجة شاهد استخدام اللون عند الشعراء العرب وتأثّر بها. فاستخدام اللون في وصف الطبيعة عنده يعود إلى حبّه للطبيعة الساحرة وتأثّره بشعراء المشرق ومعرفته الواسعة بمذاهبهم الشعرية، وقدرته الواسعة على المحاكاة.

ومن الأمور الّتي تجدر الإشارة إليها في هذا المجال، حبّ الشاعر الشديد لمسقط رأسه جزيرة شُقْر. فقد كان شعر ابن خفاجة في الطبيعة يمثّل تعلّقه ببيئته الأندلسية، وحبّه الجمّ لها، وهذا ممّا جعله يفضّلها على غيرها من البيئات، إذ عاش الشاعر حياته الهادئة في قريته الجميلة الوادعة.[٤] وربّما كانت صرخة ابن خفاجة أصدق تعبير عن هيامه بمسقط رأسه الّذي يفضّله على جنّة الخلد، إذ يقول مخاطبا أهل الأندلس:

يا أهلَ أندلسٍ للّه دَرُّكمُ　　　ماءٌ وظلٌّ وأشجــارٌ وأنــهارُ

١- مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسي**، ص ٢٥٩.

٢- علي محمد سلامه، **الأدب العربي في الأندلس**، ص ٣٣٣. أنظر أيضاً: حنان إسماعيل أحمد معايرة، "*مقالة: الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي*"، ص ٢٢٥.

٣- محمد رضوان الداية، **تاريخ النقد الأدبي في الأندلس**، ص ٣٦٥.

٤- علي محمد سلامه، **الأدب العربي في الأندلس**، ص ٣٣٦و ٣٤٥.

ما جنّةُ اللهِ إلاّ في ربوعكمُ ولو تخيّرت، هذي كنت أختارُ[١]

فلهذا يرى إيليا الحاوي أنّ مثل هذه الشواهد الشعريّة لابن خفاجة تبرز الطبيعة الّتي ملكت على الشاعر قلبه فما استطاع أن يتجرّد من تأثيرها أو يبتعد عن جوّها.[٢] فأثّرت هذه البيئة الجميلة الفاتنة المشهورة بعروس الأندلس[٣] في شخصية الشاعر وخياله وأدبه خاصّة في وصفه للطبيعة. كما كان الشاعر يتمتّع بمقدرة واسعة في الوقوف على مواطن الجمال، حيث امتزجت الألوان بشكل جميل في كثير من قصائده، فصوّر لنا أجمل اللوحات والصّور. إنّ الشاعر قد «أحسن المزج بين مختلف الألوان؛ وجمع بين اللمح الذّكي، والحسّ المرهف، والملاحظة الدّقيقة، إضافة إلى الذوق الّذي يحسن الملاءمة بين الألوان، ويفرّق بينها، ويحسن انتقاءها».[٤] والطبيعة له كصديق ذي شعور وإحساس يتحدث معها عن أحاسيسه وعواطفه فامتزجت نفسه بها. فالشاعر يلجأ إلى أحضان الطبيعة فيدخل جميعُ عناصر الطبيعة في شعره مثل الشكل والصوت والرائحة واللون. وكلّ هذا يعود إلى دقّة الملاحظة عند الشاعر. إذ يصوّر الطبيعة بعض الأحيان تصويراً دقيقا مركّزا على الألوان الّتي يشاهدها في المشاهد الطبيعيّة.

فكلّ هذه الأمور الّتي ذكرناها أدّت إلى شغف ابن خفاجة بالطبيعة. فأصبحت الطبيعة له بمنزلة الملجأ والمأمن. وهو كان شخصاً ثريّاً إلى حدّ ما فلم يتعرّض لاستماحة ملوك الطوائف مع تهافتهم على أهل الأدب.[٥] وكان يتمتّع بحياة هادئة بعيدة عن الاضطرابات السياسيّة والاقتصاديّة. فكان يميل إلى التنـــزّه في طبيعة قريته الساحرة يقضي أوقاته فيها. يجول في الرياض والجبال وعلى ضفاف الأنهار مرتاح البال. وقد أشار حنّا الفاخوري إلى هذا المعنى قائلاً: «شعر ابن خفاجة شعر الطبيعة الزاهية، النابضة بالحياة، هو شعر الجنان والمتنزّهات، يصوّرها تصويراً دقيقاً حافلاً بالرقّة واللين والأصباغ».[٦]

١- ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٨٥.

٢- خليل الحاوي، **فن الوصف وتطوّره في الشعر العربي**، ص ٢٣٧.

٣- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي** *(في الأندلس)* ص ٣١٧.

٤- محمد رضوان الدايه، **في الأدب الأندلسي**، ص ١٢٤.

٥- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الأندلس)** ص ٣١٧؛ جرجي زيدان، *تاريخ آداب اللغة العربيّة*، ج ٢، ص ٣٠.

٦- حنّا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ج ١، ص ٩٧٤.

وأكّد شوقي ضيف على هذا الموضوع بقوله: «أهمّ موضوع استنفد أكثر شعره واشتهر به، وصف الطبيعة، حتّى سمّاه الأندلسيّون الجنّان نسبة إلى جنان الأندلس وتصويره لها تصاوير بديعة، ... إذ أحسّ بعناصر الطبيعة إحساساً عميقاً تفرّد به لا بين شعراء الأندلس وحدهم، بل بين شعراء العربيّة جميعاً، بحيث يعدّ أكبر شعراء الطبيعة عند العرب في مختلف عصورهم».(١)

هذا وقد قمنا بدورنا بإحصاء الألوان المستعملة في دواوين أبرز الشعراء الّذين اشتهروا بشعر الوصف منذ العصر الجاهلي إلى ابن خفاجة. فرأينا أنّ النتيجة تؤيّد ما ذهب إليه مؤرّخو الأدب العربي كشوقي ضيف وحنّا الفاخوري وجرجي زيدان وغيرهم ممّن ذكرنا أقوالهم آنفاً، ووصلنا إلى أنّ ابن خفاجة أبرز شعراء الوصف، الّذي أكثر من استعمال اللون في شعره.

جدول يظهر نتيجة عمليّة إحصائيّة لاستعمال الألوان عند الشعراء

الألوان ومشتقاته(٢) / الشعراء وعدد أبياتهم		الأبيض	الأسود	الأخضر	الأحمر	الأصفر	الأزرق	المجموع	النسبة المئويّة
امرئ القيس	٦٩٥	١٤	٧	١	٣	١	١	٢٧	%٣.٨٨
بشار بن برد	٧٥٢٦	٦٠	٣٨	١٣	١٥	٢٩	٣	١٥٨	%٢.٠٩
أبو نواس	٨٨٠٧	٣٥	٢٥	١٨	٤٣	٣٧	٥	١٦٣	%١.٨٥
البحتري	١٥٨٥٥	١٨١	٨٥	٥١	٣٧	١٣	٦	٣٦٨	%٢.٣٢
ابن الرومي	٣٠٥١٥	١٦٤	٩٥	٥٤	٤٢	٢٦	١٤	٣٩٥	%١.٢٩
الصنوبري	٦٨٩٢	٦١	٢١	٣٧	٤٠	٢١	٥	١٨٥	%٢.٦٨
المتنبّي	٥٥٧٨	٧٤	٢٨	١٠	١٧	٣	٢	١٣٤	%٢.٤٠
ابن المعتزّ	٥٢٦٢	٥٠	٢٨	٢٢	٢٨	٢٠	٩	١٥٧	%٢.٩٨
ابن خفاجة	**٢٨٦٩**	**٦٦**	**٤٣**	**٣٢**	**٣٠**	**١٢**	**١٨**	**١٦٤**	**%٥.٧١**
المجموع	٨٣٩٩٩	٧٠٥	٣٧٠	٢٣٨	٢٥٠	١٦٢	٦٣	١٧٨١	%٢.٠٨

فهذه العمليّة الإحصائيّة الّتي قمنا بها في دواوين هؤلاء الشعراء تبرز لنا أنّ استعمال اللون في

١- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي (في الأندلس)**، ص ٣١٩- ٣٢٠.

٢- المقصود من مشتقّات الألوان، جميع الألفاظ المأخوذة من أصل لغوي مشترك، والدالّة على لون واحد، كالبياض، البيض، الأبيض، البيضاء، ابيضّ، و...

الشعر ليس أمرا جديدا، إلاّ أنّ ابن خفاجة أكثر من استعمال اللون في وصف الطبيعة وأبدع نوعا من الشعر يمكنا تسميته باللونيات. ذلك لأن بعض الشعراء في الأدب العربي اشتهروا بنوع خاص من الأغراض الشعريّة، وبرعوا فيها. كأبي نواس الّذي كان «مبدع الخمريّات في الشعر العربي سواء من حيث الكميّة أو من حيث الكيفيّة، فقد عاش للخمر، يتغنّى بها مجاهراً بالفسوق والمجون. وكان شيء من ذلك قد أخذ يشيع على ألسنة الشعراء منذ ظهور الوليد بن يزيد، ونمّاه بشّار ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب وعصاباتهم من المجان في البصرة والكوفة، غير أن أبا نواس اتّسع به اتساعاً شديداً، فإذا الخمرية تتكامل صورها وتُفْرَدُ لها القصائد والمقطوعات وتصبح فنّاً مستقلّاً، له وحدته الموضوعيّة».[١] أو كأبي العتاهية الّذي برع في الزهديّات، بعد ما «أصبح للزهد شعراء مختصون هجروا ملذات الدنيا وانقطعوا للعبادة فأفردوا شعرهم للزهد، ولم يشغلوا أنفسهم بغيره، فتطوّر معهم الزهد وأوغل في الروحانيّة والفلسفة والحكمة. فأبوالعتاهية سخر كلّ فنه للحِكم والمواعظ، يذكر فيها تقلبات الدهر،ويصوّر فيها الآخرة وأهوالها».[٢]هكذا أصبح أبو العتاهية مبدع الزهديات في الشعر العربي.

كذلك نشاهد في ديوان ابن خفاجة كثرة استخدام اللون، وفي الواقع نستطيع أن نقول إنّ بعض قصائده تختصّ بالألوان، إذ أكثر الشاعر فيها من استخدم الألوان المتعدّدة، ولهذا نستطيع أن نسمّي هذه القصائد باللونيّات. وفيما يلي دراسة لأبرز هذه اللونيّات في ديوان ابن خفاجة.

دراسة نماذج من لونيّات ابن خفاجة

عرفنا فيما سبق أنّ ابن خفاجة اهتمّ باستخدام الألوان في وصف الطبيعة، ورسم لنا في قصائده لوحات جميلة بريشة الألفاظ، حافلة بالألوان المختلفة. وهذا أبرز دليل على أهمّيّة اللون عند الشاعر. ونشاهد في هذه القصائد إبداع الشاعر في وصف الطبيعة، وقدرته في تركيب الألوان المتشابهة والمتفاوتة، ومقدرته في استخدام الصور البلاغيّة في ترسيم اللوحات الفريدة والخلّابة. وهذا يعني أنّ الشاعر أكثر من استخدام الألوان وأبدع فيها، خاصّة في القصائد الّتي سمّيناها باللونيّات. إذ كانت معظم أبيات هذه القصائد ذات دلالات لونيّة. وفي ما يلي دراسة لأشهر النماذج من لونيّات ابن خفاجة.

---

[١] - شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي (العصر العبّاسي الأوّل)**، ص٢٣٤.

[٢] - سراج الدين محمّد، **موسوعة روائع الشعرالعربي** ، المجلّد ٣ ، ص ٦ – ٧.

١ - وصف النهر

من أشهر قصائد ابن خفاجة الّتي تدخل ضمن قصائده اللونيّات هي القصيدة الّتي نظمت في وصف النهر المتعطّف مثل السوار. إذ يشاهد القارئ في هذه القصيدة لوحة فنّية مملوءة بالألوان المختلفة، إذ استخدم الشاعر عنصر اللون للتعبير عن أجزاء الطبيعة المختلفة، فيقول:

لِلّه نهرٌ، ســال في بَطحــاءِ أشهَى وروداً مِن لَمى الحسناءِ
متعطِّفٌ مثلَ الســوارِ، كــأنّهُ والزهرُ يَكنفُهُ، مَجَــرٌّ سَماءِ
قد رقّ، حتّى ظنّ قرصاً مُفرغاً من فضّةٍ، في بُردةٍ خضــراءِ
وغدتْ تَحُفّ به الغصونُ، كأنّها هُدبٌ يَحُفّ بمُقــلةٍ زرقــاءِ
ولطالمــا عاطيــتُ فيه مُدامــةَ صفراءَ، تَخضِبُ أيدي الندماءِ
والريحُ تعبثُ بالغصونِ، وقد جرى ذهب الأصيلِ على لجين الماءِ[١]

فالشاعر يصف في هذه الأبيات نهراً يجري في وادٍ، وشبّه هذا النهر باللّمى السمراء للمرأة الجميلة لعذوبة مائه. وينظر الشاعر إلى هذا النهر من مكان مرتفع فيتراءى له النهر من بعيــد أسمــر اللــون. وكذلك شبّه ماء النهر الّذي تحيط به النباتاتُ والأعشاب، بقرص مفرغ من فضّة، في ثوب أخضــر. وشبّه الأغصان الّتي تحفّ بهذا النهر المستدير بشعر الأجفان الّتي تحفّ بالمقلة الزرقاء. فنشــاهد إبــداع الشاعر في وصف هذا النهر والوادي الّذي يحيطه بواسطة هذه التشبيهات. ولعلّ إجــادة الشــاعر في وصف هذا النهر هي الّتي جعلت مصطفى الشعكة يقول: «وقد رسم ابن خفاجة هذه الصورة الشهيرة الرقيقة الأنيقة للنهر فيبدع ويرقّ وكأنّما يكتب أبياتاً غزليّة في محبوب».[٢]

فنلاحظ أنّ الشاعر استحضر في البيت الأوّل اللون الأسمر للتعبير عن جمال الشفاه ولون النهر، إذ ينظر الشاعر إلى النهر من مكان مرتفع، فيبرز له هذا النهر الجاري في الوادي، من بعيد باللون الأسمــر

[١] - ابن خفاجة، **ديوان**، ص ١١. البطحاء (الأبطح): المكان المتّسع يمرّ به الليل، فيترك فيه الرمل والحصى صغار. اللمى: سُمرةٌ في الشّفة تُستحسن. السِّوار: حلية من الذهب مستديرةٌ تُلبس في المِعصَم أو الزَّند. يكنفه: كنّف الشيء: أحاط به. تحفّ (حَفَّ): استدار حوله وأحدق به. الهُدب: شَعر أشفار العين. الأصيل: الوقت حين تصفّر الشمسُ لمغربها. اللُجَيْنُ (على صورة المصغر): الفضة.

[٢] - مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسي**، ص ٣١٢.

لشدّة عمقه. وفي البيت الثاني إشارة إلى اللون الأبيض للمجرّة والنجوم الّتي حولها للتعبير عن الأزهار البيضاء حول النهر. وفي البيت الثالث يستفيد الشاعر من اللون الفضّي للتعبير عن لون الماء ومن اللون الأخضر للتعبير عن لون الأعشاب والنباتات المحيطة بالنهر. وفي البيت الرابع يستعمل اللون الأزرق للتعبير عن لون الماء والمقلة. وفي الواقع شبّه الغصون بشعر الأجفان لأنّ لون كليهما غامق أو أسود. وفي البيت الخامس يستخدم اللون الأصفر في وصف الخمر. وفي البيت الأخير يستفيد من اللون الذهبي واللون الفضّي لترسيم اصطدام أشعة الشمس الذّهبية على الماء الفضّي. وقد أراد الشاعر أن يبرز قيمة ذلك النهر من خلال تشبيهه بأثمن الأشياء، بالفضّة والذهب. «وتنتمي هذه القصيدة إلى فن الوصف النقلي لأنّ طرفي التشبيه هما مادّيان، أي أنّ الوصف يتصدّى فيه لمظهر خارجيّ حسّيّ».[١] فنشاهد أن الشاعر استفاد من سبعة ألوان في نظم هذه الأبيات السّتّة، وجعل الألوان المختلفة جنباً إلى جنب لترسيم اللوحة الخلّابة. فلهذا نرى أنّ مثل هذه القصيدة تليق أن تسمّى باللونيّات، كالخمريّات والطرديّات والزهديّات.

٢- وصف الليلة

من المواضع الّتي ركّز الشاعر فيها على استخدام اللون في ديوانه هي قصيدته الّتي نظمها في وصف ليلة ثلجيّة اختلط فيها اللون الأسود لليل باللون الأبيض للثلج. واللون الأسود جزء لا يتجزّأ من الليل وصفة ثابتة له. وهو وصف يبعث الخوف والرعب، كما هو مظهر الراحة والنوم والفراغ. وكثير من الشعراء تعرّضوا لليل ووصفوه بالأسود قديما وحديثاً. وقد وصف ابن خفاجة ليلة ثلجيّة في إحدى لونيّاته، ويقول:

ألا فضَلَتْ، ذَيلَها، ليلةٌ، تَجُرّ الرَّبابُ بها هَيدَبَا
وقد بَرقَعَ الثّلجُ وجه الثرى، وألحَفَ غُصنَ النّقا، فاحتبى
فَشابتْ، وراءَ قِناعِ الظلامِ، نَواصي الغُصونِ، وهامُ الرُّبَى
فمهما تيممّتُ خَمّارَةً رَكبتُ إلى أشقَر أشهَبَا
وحيّيتُ جانبَها طارِقاً، فقالَتْ تُجيبُ: ألا مَرحَبَا

---

[١]- إيليا الحاوي، **فنّ الوصف**، ص ٨، يوسف عيد، *دفاتر أندلسيّة*، ص ٨٤٢.

وقامَتْ بأجيَــدَ، من كأسِها، لأوقَــصَ، مِنْ دَنّها، أحدَبَا
فجـــاءَت بحَمـــراءَ وَقّـــادَةٍ تلَهّـــبُ في كاســـها كوكباً
عَثَرتُ بذَيـــلِ الدّجَـــى دُونَها، فأضحَكتُ ثَغـــراً لها أشنَبَـــا
وقد مَسَحَ الصّبحُ كُحلَ الظّلامِ، وأطلَـــعَ فَوْدُ الدّجَـــى أشْيَبَا[١]

تتألّف هذه القطعة الشعريّة من تسعة أبيات، سبعة منها ذات دلالات لونيّة. في البيت الأوّل يشير الشاعر إلى اللون الأبيض بواسطة لفظ الرّباب بمعنى السحاب الأبيض، واللون الأسود بواسطة لفظة الليلة، ويرسم لنا صورة السحاب الأبيض الّذي يدنو من الأرض ويجرّ ذيله على الربى. وفي البيت الثاني وصف الشاعر الثلج عندما كسا وجه الثرى والأشجار، فلا تشاهد العين إلاّ البياض، كأنّ الثلج يبسط برقعا أبيض على وجه الأرض، على طريقة الاستعارة المكنيّة. وفي البيت الثالث يصف الشاعر صورة الرّبى الّتي كساها الثلج فابيّضت قممها. فنجد اللونين الأبيض والأسود في هذا البيت. وقد أشار الشاعر إلى اللون الأبيض بلفظة "شابت" أي صار شيخاً، فلفظة "شابت" تدلّ على اللون الأبيض بصورة غير مباشرة، كما أنّ لفظة "الظلام" تدلّ على اللون الأسود بشكل غير مباشر أيضاً.

وفي البيت الرابع يستعمل الشاعر لفظة "الأشقر" أي ما كان بين الأحمر والأصفر ولفظة "الأشهب" أي ما خالط سواده بياض. وأشقر هنا كناية عن الساقي، وأشهب كناية عن الفرس. وفي البيت السابع يصف الشاعر الخمر وكأسها مستخدما اللون الأحمر. فجاء بلفظة "حمراء وقّادة" لوصف الخمر، كما جاء بالكوكب لوصف الفقاقيع البيضاء على سطح الخمر. والكوكب استعارة تصريحيّة، للحباب الّذي فوق كأس الخمر، ومراد الشاعر من بياض كأس الخمر، كونه كالماء الصافي، وكان نوع هذا الكأس من الزجاج وذا شفّافيّة ويظهر لون الشراب من ورائه أو من فوقه، وشرابه أحمر كلهيب النار. وفي البيت الثامن نشاهد اللون الأسود في الدّجى، واللون الأبيض في الثغر الأشنب. وفي البيت

١- ابن خفاجة، **ديوان**، ص ٣٣. فضلت: غلبت في الفضل. الهيدب من السحاب: المتدلي الذي يدنو من الأرض. ألحف الغصن: البسه. القناع:ما تغطّى به المرأة رأسها، وما يستر به الوجه. نواصي،واحدها ناصية: مُقدّم الرأس وشعر مقدّم الرأس إذا طال. الهام، واحدها هامة: الرأس. الخمّارة: موضع بيع الخمر. الطارق: الآتي ليلاً. الأجيد: الطويل العنق. الأوقص: القصير العنق. الوقّاد: وصف للمبالغة، من يوقد النار. الفود: جانب الرأس. الدّجى: الظلام.

الأخير نستنبط اللون الأسود من كحل الظلام والدّجى، واللون الأبيض من الصّبح وأشيب.

فنلاحظ أن الشاعر يمزج اللون الأسود والأبيض كثيراً لرسم هذه الليلة الثلجيّة في هذه القطعة الشعريّة الّتي تستحقّ أن تسمّى باللونيّات حقّاً.

٣- وصف الراية

يتحدّث ابن خفاجة في إحدى قصائده اللونيّة عن ظلام الليل، ويرسم كلّ مشاهده فيها، مختتماً آخر هذه المسرحيّة بطلوع أنوار الصبح الأبيض، إذ يقول:

وظَلامِ ليـــلٍ لا شِهابَ بأُفقِهِ، إلّا لنَصلِ مُهَنّـــدٍ أو لَهـــذَمِ
لاطَمتُ لُجّتَهُ بمَوجَةِ أشهَبٍ، يُرمَى بها بحـــرُ الظّلامِ، فتَرتَمي
قد سالَ في وَجـــهِ الُّدجُنّةِ غُرّةً، فاللّيلُ في شِيَةِ الأغَـــرّ الأدْهَمِ
أطلَعتُ منهُ، ومن سِنانٍ أزرَقٍ ومُهَنّدٍ عَضبٍ، ثَلاثَـــةَ أنجُـــمِ
إن يَعتَكِرْ ليلُ العَجاجَةِ تَستَتِرْ، أو يَعتَرِضْ شَيطانُ حَربٍ تُرجَمِ
جاذَبتُهُ فَضلَ العِنانِ، وقد طَغَى، فانصاعَ يَنسابُ انسِيابَ الأرقَمِ
في خُضرِ عُودٍ بالأراكِ مُوَشَّحٍ، أو رأسِ طَـــودٍ بالغَمامِ مُعَمَّمِ
أو بَحرِ نَحرٍ بالحَبابِ مُقَلَّـــدٍ، أو وَجهِ خَـــرقٍ بالضّريبِ مُلَثَّمِ
وكأنّ ضَوءَ الصّبحِ رايَةُ ظافِرٍ، نَفَضَتْ بهِ الهَيجاءُ نَضحاً من دَمِ[١]

تتألّف هذه القصيدة من عشرة أبيات، ويستخدم ابن خفاجة الألوان المختلفة في تســـعة أبيـــات منها. يرسم الشاعر في البيت الأوّل الليل المظلم الّذي يشرق فيه نصل السيف واللهذم. فنستنبط اللون الأسود من ظلام الليل واللون الأبيض من نصل المهنّد واللهذم. وفي البيت الثاني يشـــبّه لمعـــان هـــذه السيوف في سواد الليل بلجّة موجة شهباء في ظلام البحر الأسود. فنشاهد أنّ الشاعر يستفيد من اللون المباشر يعني أشهب، واللون غير المباشر المستفاد من ظلام البحر. وفي البيت الثالث يشبّه هذا اللمعـــان في الليل بالغرّة في جبهة الفرس الأسود، فنلاحظ تركيب اللون الأسود مع الأبيض عند الشـــاعر مـــرّةً

١- ابن خفاجة، **ديوان**، ص ٢٣٥. اللهذم: القاطع من السيوف والأسنّة. شية: رأس. العضب: السيف القاطع. يعتكر: يظلم. الخَرق: القفر والأرض الواسعة. انسياب الأرقم: كالحيّة في حركتها. الضريب: الثلج.

أخرى. كما يشير إلى اللون الأسود بواسطة الدّجنّة والليل والأدهم، ويشير إلى اللون الأبيض بواســطة غرّة والأغرّ. والمقصود من الغرّة هنا القمر في الليلة السوداء. والشاعر نظر إلى الليل المزخرف بـــالقمر فخلق هذه الصورة الخلاّبة.

وفي البيت الرابع يقول: إنّ هذا الليل المظلم أصبح مقمرا من سنانٍ أزرق وسيفٍ عضب وغرّة الفرس، كأنّها نجوم لهداية الشاعر في المصائب والشدائد.[١] واستخدم ابن خفاجة اللون الأزرق للأسنة لأنّ الأسنة تقع في عيونه الزرقاء ولأنّها من الحديد الّذي لونه رّمادي أو فضيّ يضرب إلى الأزرق، أو في معرض أنوار الشمس يضرب إلى الأزرق. ويدلّ السنان الأزرق على حدّة سنان الرمح ولمعانه وقوّته أيضاً.

وفي البيت الخامس يشير إلى سواد الليل بواسطة ليل العجاجة. وفي البيت السادس يدلّ الأرقم على اللونين الأسود والأبيض، ويمكن أن يدلّ على المجرّة في كبد سماء الليل. وفي البيت السابع يشير الشاعر إلى اللون الأخضر بواسطة لفظ الخضر للتعبير عن اخضرار عود شجرة الأراك. وفي البيت الثامن يصف الشاعر زمان طلوع الشّمس وبياض الصبح، وفي هذا الزمان يختلط اللون الأحمر باللون الأبيض، فشبّهه الشاعر ببحر من الدّم فوقه الفقاعات البيضاء، فنستنبط اللون الأحمر من بحر النحر، واللون الأبيض من الحباب والضّريب. وفي البيت الأخير يشير الشاعر إلى بياض الصبح وهو كالعلم المنتصر، وعند الغروب تسقط أنوار الشمس الحمراء على هذه الراية وتُحوّل لونَها إلى الأحمر، وهذا الاحمرار يكون بواسطة غروب الشمس. وأنوار الشمس الحمراء كأنّها دمّ تنثر على هذا العلم أو الراية، فنشاهد انتثار اللون الأحمر على المساحة الوسيعة من اللون الأبيض. والحقيقة أنّ هذا البيت مسرح الشمس من ولادتها وطلوعها إلى موتها وغروبها. وقد استفاد الشاعر من الألوان المباشرة وغير المباشرة معا، لرسم هذه اللوحة الفريدة. وقد أكثر الشاعر من تركيب اللونين الأبيض والأسود في هذه القصيدة، لأنّ الليل والصبح مرتبطان بهذين اللونين.

١- الزرقة من الألوان غير المحدّدة عند العرب، فهي عندهم البياض، وهي الخضرة، وهي الصفرة، وهي الكدرة وهي اللون الضارب إلى الحمرة. ومن أجل هذا لم يرد لفظ الأزرق إلاّ للتعبير عن مفاهيم قليلة مثل تسمية الأسنة: زُرْقا والخمر: زَرقاء. أنظر: أحمد مختار عمر، *اللّغة واللون*، ص ٧٨.

٤ - وصف الفرس

الفرس جزء لا يتجزّأ من حياة العرب، ومظهر مميّز في شعرهم. وصفه الشعراء منذ القديم، بألوان مختلفة، مثل الأبلق والكميت والأسود والأبيض و...، لكن ابن خفاجة أكثر من استعمال اللون الأشقر لوصف الفرس في ديوانه إلى جانب الألوان الأخرى، وهذا يعود إلى كثرة حضور هذا اللون وكثرة مواطنه في البيئة الأندلسيّة. يستخدم ابن خفاجة ريشته الفنيّة في الأبيات التالية لوصف الفرس في ساحة الحرب، واصفا لنا خدّه وأذنه وغرّته:

وأشقرٍ تَضرَمُ منه الوَغَى ... بشُعلَةٍ مِن شُعَلِ البَاسِ
مِنْ جُلَّنارٍ ناضرٍ خَدُّهُ، ... وأُذنُهُ مِن وَرَقِ الآسِ
تَطلُعُ للغُرّةِ، في وَجهِهِ، ... حَبابَةٌ تَضحَكُ في كاسِ(١)

تتألف هذه القطعة الشعريّة من ثلاثة أبيات. في البيت الأوّل يصف الشاعر فرساً أشقر تشتعل نار الحرب منه. أشقر في هذا البيت يعني الفرس الأشقر أي ما بين الأحمر والأصفر. واللون الأشقر من الألوان الّتي احتلّت مكانة واسعة في البيئة الأندلسيّة وفي شعر ابن خفاجة أيضاً. يدلّ اشتعال شعلة الحرب على شدّة اللون الأشقر للفرس. ولونه كلون شعلة النار، كما يدلّ على شجاعة هذا الفرس الّذي يسبّب شدّة الوغى واضطرامه. وفي البيت الثاني يدلّ الجلّنار على اللون الأحمر لوصف خدّ الفرس. وحمرة الخد من مظاهر الجمال للفرس أيضاً. وفي البيت الثالث نستنبط اللون الأبيض من لفظ الغرّة يعني البياض في جبهة الفرس، وأيضاً من حبابة، بمعنى الفقاقيع فوق الخمر، وشبّه الشاعر هذه الغرّة في الجبهة الشقراء بالحباب الأبيض فوق الخمر الأشقر أو الأحمر. فاستفاد الشاعر في هذه القطعة اللونيّة من الأحمر والأبيض لوصف الفرس.

٥ - العيش مدام أحمر

الخمر من الموضوعات الّتي نظم ابن خفاجة فيها قصائد كثيرة. وقد شاع شعر الخمر في الأندلس شيوعاً كثيراً، لأسباب عديدة، منها: «اختلاط العرب بأبناء الأندلس الّذين يستبيحون الشراب،

١- ابن خفاجة، **ديوان**، ص ١٤٩ . أشقر: الفرس. الوغى: الحرب. البأس: الشدّة في الحرب. الجلّنار: زهر الرمان. الآس: شجر دائم الخضرة، بيضيّ الورق، أبيض الزهر أو ورديّة عِطرىّ، وثماره لُبّيّة سود تِكل غَضّة. وتجفّف فتكون من التوابل، وهو من فصيلة الآسيات.

وانتشار الغناء ولاسيّما بعد قدوم زرياب،[١] وتساهل الحكّام مع الشاربين، فضلاً عن تأثّر الأندلسيين بشعراء الخمر في المشرق العربي، وكانت حقول الأندلس غاصّة بالكروم الّتي لاتزال تتمتّع بشهرة عالميّة».[٢] وقد كانت أكثر مجالس الخمر تنعقد بين الطبيعة في الرياض والبساتين. «لم تكن الحدائق المستحدثة في الأندلس في منأى عن مجالس اللهو والطرب، فقد كانت هي أيضاً مجالاً للهو ومجلساً من مجالسه، فيها تُحتسى الخمرة وتعقد الندوات على الهواء الطلق، ومنها كان الشعراء يستوحون أجمل قصائدهم وأبهجها، ومن هنا جاء الخلط والتشابك في وصف الطبيعة الزاهية، فهي حديقة وهي مجلس لهو وشراب وهي منتدى، وهي كذلك قصيدة خمر، وقصيدة غزل وقصيدة مرح أحياناً».[٣] وانعقاد مجالس الخمر في الطبيعة هو أهمّ الأسباب الّتي أدّت إلى استخدام عناصر الطبيعة وأجزاءها في وصف الخمر، مثلاً عندما شاهد الشاعر اللون الأحمر للورد أو الشقائق شبّه الشراب به أو بالعكس.

وفي القطعة الشعريّة التالية الّتي تتألّف من ثلاثة أبيات، استعمل ابن خفاجة خياله الواسع مع الألوان المتنوّعة في وصف الخمر، إذ يقول:

إنما العَيـــشُ مُـــــدامُ أحمَـــرُ، قامَ يَسقيهِ غُلامٌ أحـْـــوَرُ
وعلى الأقداحِ والأدواحِ، مِنْ حَبَبٍ، نـــورٌ، وتِبرٌ أصفَرُ
فكأنّ الدَّوحَ كـــأسٌ أزَبَدتْ، وكأنّ الكأسَ دَوحٌ مُزهِرُ[٤]

يصف الشاعر في هذه القطعة، الخمر مع الشجرة والطبيعة فيقول: إنّ الحياة خمر أحمر يسقيه ساقٍ أحور، وعلى الكأس والشجرة النّور والذّهب، كأنّ الدّوح كأس يزبد وكأنّ الكأس دوح مزهر. في

---

[١]- هو أبو الحسن علي بن نافع مولى المهدي الخليفة العباسي. نشأ زرياب في بغداد. وكان تلميذا لإسحق الموصلي إلى أن أتقن فنّ الغناء عليه. ثمّ خرج من بغداد وتوجّه إلى الأندلس. وعندما اشتهر زرياب في الأندلس وتمركز بها، أسس مدرسة للغناء وللموسيقى وتعتبر هذه أول مدرسة أسست لتعليم علم الموسيقى والغناء وأساليبها وقواعدها. توفي في قرطبة سنة ٢٣٠ هـ، ٨٤٥ م. أنظر: خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ج ٥، ص ٢٨.

[٢]- يوسف عيد، **دفاتر أندلسيّة**، ص ٢٩٥.

[٣]- قيصر مصطفى، **حول الأدب الأندلسي**، ص ٧٤.

[٤]- ابن خفاجة، **ديوان**، ص ١٠٢. المدام: الخمر. الأحور: شدّة البياض والسواد في العين. التبر: الذهب. أدواح: جمع دوح: الشجرة العظيمة.

البيت الأوّل شبّه الشاعر العيش بالخمر الأحمر في الاستمتاع والتلذّذ ويسقيه الغلام الأحور. فنشاهد في هذا البيت اللون الأحمر وأيضاً اللونين، الأبيض والأسود في لفظ (أحور).

وتوصف الخمر باللون الأحمر منذ القديم وهو من أجمل الألوان لوصفها، لأنّ الخمرة الحمراء أفضل الخمور وأكثرها توليدا للدم.[١] فقد قلّد ابن خفاجة القدماء في هذا المعنى، واستفاد من اللون الأحمر والأحور بشكل مباشر للتعبير عن لون الخمر وعيون الغلام الجميلة. في البيت الثاني نستنبط اللون الأبيض من الحبب والنور، واللون الأصفر من تبر أصفر. فقد استعمل الشاعر في هذا البيت صنعة الجمع مع التفريق، إذ جمع بين بين الأقداح والأدواح وفرّق بينهما في الشطر الثاني، إذ جعل النور للأوّل والتبر للثاني بسبب الحبب الّذي هو فقاعات في القدح وأزهار في الأشجار. وأخيراً في البيت الثالث يصف الشاعر الشجرة المزهرة وكأس الخمر ذات الفقاقيع، ويقول لهذه الشجرة أزهار بيضاء، ولكأس الشراب أيضاً فقاقيع بيضاء، فشبّه الشجرة المزهرة بالكأس ذي الفقاقيع. فجعل التساوي بين الكأس والشجرة، مستفيداً من التشبيه المرسل والمفرد. في الشطر الأوّل شبّه الشاعر الشجرة المغطّاة بالأزاهير البيضاء، بكأس الخمر الّتي تزبد. وعلى عكس ذلك شبّه في الشطر الثاني كأس الخمر وفوقها فقاقيع بيضاء، بالدوحة المزهرة، ووجه الشبّه بينهما وقوع اللون الأبيض فوق الشجرة والكأس.

والملاحظ في هذه القصائد والمقطوعات كثرة استعمال الألوان المختلفة عند ابن خفاجة، هو يركّب أحياناً بعض الألوان لرسم لوحات جميلة ومشاهد فريدة في وصف الطبيعة. وكلّ هذه الأمور منبعثة من خيال الشاعر الجامح ودقّة ملاحظته وحسن اختياره في تركيب الألوان واستخدامها بصورة فنيّة بديعة، كالرسّام الماهر. وقد كانت هذه الألوان مصدر الجمال والإبداع في القصائد المذكورة.

الخاتمة

رأينا فيما سبق من هذه المقالة الّتي تهدف إلى دراسة اللونيات عند ابن خفاجة الأندلسي، أنّ الشعراء قد أولوا اهتماما كبيرا بوصف الطبيعة قديما وحديثا، فاستخدموا الألوان المتعدّدة في قصائدهم الوصفيّة. إلاّ أنّ استخدام اللون عند الشعراء الأندلسيين أكثر من الشعراء العباسيين، كما سبقت الإشارة إليه في هذه الدراسة، لأنّ طبيعة الأندلس طبيعة ساحرة. وكانت هذه الطبيعة من المصادر

---

[١] - أمل محمود أبو عون، **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، ص ٩٧.

الأصيلة لاستخدام اللون عند الشعراء، لكونها أجمل من طبيعة البلاد العباسيّة في الشرق.

وكان ابن خفاجة يعيش في جزيرة "شُقْر"، ذات طبيعة جميلة ملوّنة فاتنة، وكان الشاعر أيضاً حاذقاً في وصف الطبيعة، متأثّراً في ذلك بشعراء المشرق ومقتدياً بهم. كما كان بعيداً عن السياسة ومتّجها إلى الطبيعة ووصفها. أضف إلى ذلك نزعته إلى الخمر ووصف مجالسها الّتي تنعقد غالباً في البساتين بين الأشجار والأزهار الملوّنة. فكل هذه الأمور من العوامل المؤدّية إلى إكثار ابن خفاجة من استخدام اللون في ديوانه.

فلهذا رأينا أن كثيراً من قصائد الوصف في ديوان ابن خفاجة ذات دلالات لونيّة بشكل مباشر أم غير مباشر. وقد استفاد ابن خفاجة من الألوان لرسم المناظر الطبيعيّة في أكثر قصائده. فشاهدنا في قصيدة «متعطّف مثل السوار» أنّ الشاعر أكثر من استخدم الألوان المختلفة لوصف النهر والأشجار والأزهار وأشعّة الشّمس في فصل الربيع. وفي قصيدة أخرى رسم ليلة ثلجيّة مظلمة، مستعينا باللونين الأسود والأبيض. كما وصف الفرس الأشقر ذا الغرّة البيضاء في جبينه، ووصف أيضاً الخمر باللون الأشقر، كما وصف الخمر باللون الأحمر، والظلم والحسد باللون الأسود.

أمّا عن دلالات الألوان فكانت مختلفة عند الشاعر تبعاً لاختلاف الظروف المؤدّية إلى نظم القصيدة. فيدلّ اللون الأسود تارة على الصمت والهدوء والخوف خاصّةً في الليل، وتارة على التشاؤم في وصف الظلم والحسد، كما يدلّ أحياناً على الجمال والقوّة في الفرس. وكذلك يدلّ اللون الأبيض على الجمال في وصف الأزاهير والثلج. كما يدلّ اللون الأحمر مرّة على الجمال ومرّة أخرى على القوّة والأصالة في الفرس، وعلى التشاؤم في وصف الحسد، وعلى السرور واللهو في الخمر وعلى التفاؤل أيضاً. ويدلّ اللون الأصفر على الجمال في غروب الشمس، وعلى اللهو والتلذّذ في الخمر.

وخلاصة القول في ما توصّلنا إليه في هذا البحث هو أنّ لابن خفاجة قصائد كثيرة في وصف الطبيعة التزم فيها باستخدام اللون في معظم أبياته. كقصائده في وصف النهر ووصف الليلة الثلجيّة والراية الحمراء وغير ذلك من القصائد الّتي درسناها بالتفصيل في هذه المقالة. فقد استخدم الشاعر على سبيل المثال الدلالات اللونيّة في تسعة أبيات من قصيدة "الراية الحمراء" الّتي تتشكّل من عشرة أبيات. ورأينا أنّ هذه القصائد تستحقّ أن تسمّى باللونيّات كالخمريّات والطرديّات والزهديّات. فلهذا

نستطيع أن نسمّي ابن خفاجة مبدع نوع خاصّ من شعر الوصف باسم اللونيّات.

و لم يبق أخيرا إلاّ الاعتراف بأن تسمية هذه القصائد من وصف الطبيعة باللونيات، والّتي كانت بشيء من الإغماض، ليست إلاّ محاولة لفتح الباب أمام الباحثين. فالمجال مفتوح أمام دراسات نقديّة متعمّقة في هذا الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب العربيّة:

١- ابن خفاجة الأندلسي، **الديوان،** تقديم كرم البستاني، لا طبعة، لبنان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

٢- الإشبيلي ابن سهل، **الديوان،** تحقيق سري عبد الغني، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلميّة، ٢٠٠٣.

٣- ابن سيدة، علي بن إسماعيل، **المخصص،** تحقيق: خليل إبراهم جفال، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م، ٥ أجزاء.

٤- التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب،** لا طبعة، تحقيق إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، ١٩٨٨م.

٥- جبير، عبد الرحمن، **ابن خفاجة الأندلسي**، الطبعة الثانية، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨١م.

٦- الحاوي، خليل، **فنّ الوصف وتطوّره في الشعر العربي**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٧.

٧- الحموي، ياقوت، **معجم البلدان،** لا طبعة، بيروت، دار صادر، ١٩٥٧م.

٨- خفاجي، محمّد عبد المنعم، وشرف، عبد العزيز، **التفسير الأعلامي للأدب العربي**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الجيل، ١٩٩١م.

٩- الداية، محمد رضوان، **في الأدب الأندلسي**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفكر، ٢٠٠٠م.

١٠ -ـــــــــــ، **تاريخ النقد الأدبي في الأندلس**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الأنوار، ١٩٦٨م.

١١ - الزركلي، خير الدين، **الأعلام:** *قاموس التراجم*، الطبعة الخامسة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٠م.

١٢ - الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، **اللون ودلالته في الشعر**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.

١٣ - زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربيّة**، لا طبعة، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٩٢م.

١٤ - الشتيوي، صالح، **رؤى فنيّة (قراءات في الأدب العبّاسي)**، الطبعة الأولى، لبنان، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.

١٥ - سلامه، علي محمّد، **الأدب العربي في الأندلس (تطوّره، موضوعاته)**، الطبعة الأولى، لا مكان، الدار العربيّة للموسوعات، ١٩٨٩م.

١٦ - الشكعة، مصطفى، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، الطبعة السادسة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦م.

١٧ - ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي (العصر العبّاسي الأوّل)**، الطبعة السادسة عشرة، مصر، دار المعارف، ٢٠٠٤م.

١٨ -ـــــــــــ، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، الطبعة الحادية عشرة، القاهره، دار المعارف، ١٩٨٧م.

١٩ - عبّاس، احسان، **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.

٢٠ - عمر، أحمد مختار، **اللّغة واللّون**، الطبعة الأولى، الكويت، دار البحوث العلمية، ١٩٨٢م.

٢١ - عيد، يوسف، **دفاتر أندلسيّة (في الشعر والنثر والنقد)**، لا طبعة، بيروت، المؤسّسة الحديثة للكتاب ناشرون، ٢٠٠٦م.

٢٢ - الفاخوري، حنّا، ***الجامع في تاريخ الأدب العربي، (الأدب القديم)***، لاطبعة، بيروت: دار الجيل، د.ت.

٢٣- فرهود، عبد اللّه، **تاريخ شعراء العربيّة (ابن خفاجة)**، الطبعة الأولى، حلب (دمشق)، منشورات دار القلم العربي، ١٩٩٧م.

٢٤- محمّد، سراج الدين، **موسوعة روائع الشعرالعربي:** *الزهد في الشعر العربي* ، لا طبعة، بيروت، دارالراتب الجامعية، د.ت.

٢٥- مصطفى، قيصر، **حول الأدب الأندلسي**، لا طبعة، بيروت، دار الأشرف، ١٩٨٧م.

ب- الكتب الفارسيّة:

١- ايتن، **رنگ**، ترجمه محمّد حسين حليمي، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامي، ١٣٧٤ هـ.ش.

٢- شفيعي كدكني، محمد رضا، **صور خيال در شعر فارسى**، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه، ١٣٧٥ هـ.ش.

ج- الرسائل والأطاريح الجامعيّة:

١- أبو عون، أمل محمود، **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستر، بإشراف: إحسان الديك، نابلس (فلسطين)، كلّية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنيّة، ٢٠٠٣م.

٢- حمدان، أحمد عبد اللّه، **دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني**، رسالة الماجستر، بإشراف: يحيى جبر؛ خليل عودة، نابلس (فلسطين)، كليّة الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنيّة، ٢٠٠٨م.

٣- سيفى، طيبه، **بررسى وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نوپرداز**؛ *بدر شاكر سياب، عبد الوهاب البياتى، عبد المعطى الحجازى*، إشراف: ابو الحسن امين مقدسى؛ ابراهيم ديباجى، دانشگاه تهران، ١٣٨٨ هـ.ش.

المقالات:

١- أبركان فاطمة، "**معجم الألوان وإشكالاته النظرية في كتاب المخصص لابن سيدة**"، ١١/٧/٢٠١٢؛

http://dc96.4shared.com/doc/tar--LiF/preview.html

٢- أحمد عمايرة، إسماعيل، «الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي» **مجلّة جامعة دمشق**،

المجلد ٣١، العدد ٣، ٢٠١١، ص ٢٢٣-٢٦٣.

٣- أحمد يحيى، "**الألوان وسيلة فعالة لعلاج الأمراض وتغيير الحالة النفسية**"، موقع منتديات قطريين، ١٤/٧/٢٠١٢

http://www.qatareen.com/vb/showthread.php?t=50783

٤- بدر غزاوي،"**علاج الاكتئاب بالألوان**"، موقع صيداوات، ١٤/٧/٢٠١٢

http://www.saidacity.net/_Common.php?ID=64&T=Health&PersonID=1

٥- قائمي، مرتضى، «جماليات اللون في القرآن الكريم». **مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة**، السنة الحادية عشرة، العدد ٢١، (د.ت).ص٣٨٣-٣٩٨.

٦- ميدني ابن حُوَيلي الأخضر، «الفيض الفنّي في سيميائيّة الألوان عند نزار قبّاني»، **مجلّة جامعة دمشق**، المجلّد ٢١، العدد ٣ و٤، ٢٠٠٥، ص ١١١- ١٣٥.

التناصّ القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل (دراسة ونقد)

الدكتور علي سليمي *

رضا كياني **

الملخص

إنَّ ظاهرةَ التناصّ الديني والتفاعل مع النصوص القرآنية مِن التقنيات الأسلوبية التي حفل بها الشعر العربى المعاصر. وبما تمتلكه هذه الظاهرة من مِصْداقيَّة وحُظْوَة في توسيعِ فضاءات المعنى في النصّ الشعري، تعمّق الشعر وتجعله مفتوحاً على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية، فإنّ فضلاً عن دورها في قداسةِ كلام الشاعر في سياقه الجديد. وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنص بالتضمين أو بالتلميح، هذا مِنْ جهة، ومِنْ جهة أخرى ظهر خلال السنوات الأخيرة في التناصّ القرآني في الشعر العربي، ما لا يراعي الشأن القرآني المقدّس كما ينبغي. تهدف هذه الدراسة إلى معالجة ظاهرة التناصّ القرآني ونقده في نماذج مختارة من شعر المقاومة في فلسطين ومصر تمثّلت في أعمال شعرية للشاعرين: محمود درويش وأمل دنقل. من النتائج التي خرجت بها أنّنا نرى أحياناً بعض التجانفِ للشاعرينِ عن استغلالهما الأمثل للتفاعل مع النصوص القرآنية.

كلمات مفتاحية: التناصّ القرآني، شعرُ المقاومة، محمود درويش، أمل دنقل

المقدمة

إنَّ ظهور التناصّ في الشعر المعاصر يدلُّ على ثقافة شمولية قد وظفها الشعراء في تطلعاتهم ومقاصدهم وأفكارهم الشعرية على نطاق واسع. وفي هذا المجال، تعددت آليات التناصّ الديني. والحديث عن مصادر التراث الديني، يشمل مصادر كثيرة في طليعتها القرآن الكريم الذي يشكّل مصدراً من المصادر التي ينهل الشاعر منها دون أن يكون هذا سبباً في محدودية المصادر التي اعتمد

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآداها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. salimi1390@yahoo.com

** طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآداها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. kiany@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٠٧/١٥= ٢٠١١/١٠/٥ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/٢٦ = ٢٠١٢/٠٥/١٥

عليها. فيشكل التواصل بالنصوص القرآنية ركناً رئيساً من أركان التواصل بالموروث الديني الذي يمنح النصّ الشعري ثراء وغنى، ويفتح أمامه مجالات واسعة من التحليل والتأويل.

ومن الملاحظ أنَّ التعامل المقبول مع النصوص القرآنية يرقى بالشعر إلى أرفع المراتب ويحلق به من السطحيّة إلى آفاق أعمق من التأويل والتفسير، كما أنَّ التعامل المرفوض مع هذه النصوص، يُحطُّ مِنْ رُتْبَة الشعرِ وينقص مِنْ قيمته؛ فَكثيراً ما يوظّفُ الشعراء النصوص القرآنية توظيفاً جميلاً ليمنحوا قصائدهم مذاقاً مُعْجِباً، وكثيراً ما يوظّفون هذه النصوص المقدسة توظيفاً في غير محلّه. بعبارة أخرى، قد نرى تبايناً في التعامل مع النصوص القرآنية عند الشعراء، فمنهم من يوظف القرآن جيداً في محله، ومنهم من يقصر عن بلوغ مراد القرآن ويستحضر القرآن في غير محلها اللائق. على هذا، يكون النصوص أحسن أنواع التعامل مع النصوص القرآنية عند الشعراء ما يثير نوعاً من العلاقة بين النصين. أمّا إذا كان هذا التعامل سطحيّاً منعزلاً عن شأن القرآن الحقيقي فيُحطُّ مِنْ رُتْبَة الشعرِ وقيمته.

يظهرُ من خلال الفهم السابق أنَّ توظيف النصوص القرآنية في الأدب بشكل فنيّ يزيدُ من إيحاءات النصّ الشعري وثرائه، ويفتح له آفاقاً رحبةً من التدبّر والتأويل، لكنّه في نفس الوقت يستطيع أن يكون عنصراً من عناصر إحباط عملية الإبداع، إذْ يندمج الشاعر في القرآن اندماجاً مطلقاً فلا يكون في شعره أيّ إبداع، لأنَّ توظيف القرآن بهذا الشكل يؤدي في الغالب إلى خلل في العملية الإبداعية. زِدْ على ذلك، أنَّ للتناص القرآني جوانب إيجابية وسلبية، فبعضه رائع في محله يتناسب مع شأن القرآن السامي ويزدادُ الشعر به روعة، وقسم منه سخيف ضعيف، لأنَّه لا يتناسب مع منزلة القرآن الكريم ويستخدم استخداماً لغاية تخالف معناه السامي.

لقد تصدى بعضُ الكتّابِ لِدراسةِ ظاهرة التناصّ في الشعر العربي المعاصر خاصّة في شعر فلسطين ومصر، منها: مقالة (التناصّ في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة)[١]، ومقالة (التناص الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر)[٢]، وأطروحة (توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر)[٣] قد حفلتْ هذه

[١] -حمدان، عبدالرحيم، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد٣، العدد٣.

[٢] - بركة، نظمي، **مجلة فكر وإبداع**، العدد٢٣.

[٣] - هلال، عبد الناصر، **أطروحة دكتوراه**، *كلية البنات/ جامعة عين شمس*.

الأبحاث والدراسات بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات المفيدة، ولكن هذه الدراسة في شعر شاعرينِ، أحدهما من فلسطين والآخر من مصر، تهدف إلى معالجة ظاهرة التناصّ القرآني معالجة نقدية في نماذج مختارة من شعرهما.

التناصّ[١] وأنماط توظيفه في الشعر

يجمع الدارسون المعاصرون على "أنَّ النصّ الشعري يتشكل مِن مجموعة نصوص تتداخل وتتشابك بناها في تركيب فنيّ معقد"[٢]، وهذا ما صرحت به جوليا كرستيفا وغيرها من الشكليين مِن "أنَّ التناصّ هو أحد مميزات النصّ الأساسية والتي تحيل مجموعة نصوص أخرى سابقة لها أو معاصرة لها".[٣] لذلك، يظهر مِن خلال التعريف السابق أنَّ "التناصّ يشكل أسلوباً شعرياً فاعلاً في بناء النصّ خاصّة إذا استثمر الشاعرُ هذه الطاقة الكامنة، واستطاع إدماجها فيه، بحيث تغدو مِن لحمته، تعبر عن رؤيته وتفصح عن موقفه"[٤]، إذ إنه في أبسط تعريفاته تداخل للنصوص، بمعنى: "أن يتضمنَ نصّ ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الأشارة إليه أو ما شابه ذلك المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندرج هذه النصوص مع النصّ الأصلي ليتشكّل نصّ جديد متكامل".[٥] وتعني ظاهرة التناصّ أيضاً،"حتميّة خضوع المبدع إلى المواضعات والمصادرات الفنية في مجتمعه، فهو لا ينشأ في فراغ، ولا يكتب دون الاطلاع على نتاجات غيره، وأثار النقاد والشعراء العرب القضايا المرتبطة بجوهر هذه القضية، التي وصلت حدّ الإقرار بتروع شعراء كثيرين إليها، إذ عُدت باباً، ما يعرى منه أحدٌ من الشعراء إلاّ القليل".[٦]

---

[١] - يعادلُ هذا المصطلح في اللغة الإنجليزية: (Intertextualite).

[٢] - الصمادي، امتنان عثمان، *شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلّية)* ، ص٢٣٥.

[٣] - كرستيفا، جوليا، **علم النصّ**، ص١٤.

[٤] - الزيود، عبدالباسط، المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش: (دراسة في جمالية التلقي) ، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، ص٤٣٦.

[٥] - الزعبي، أحمد، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، ص٥٧.

[٦] - الخضور، صادق عيسى، **التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**، ص١٠٥.

على هذا، تعددت آلياتُ التناصّ مع النصوص الدينية، إذ تمثل الثقافة الدينية، جزءاً لا يتجزأ من المخزون الثقافي للكثيرين وخاصّةً للشعراء، فـ"الدين يمثل قيماً أخلاقية وروحية تتأصّلُ في الذات الإنسانية، وتظهر تجلياتها بشكل واضح في سلوكيات الأفراد وأنماط تفكيرهم. من هنا تبرز الأبعاد الدينية من موجهات الفكر الإنساني مع الأخذ بعين الاعتبار نسبة تأثيرها من فرد لآخر، تبعاً لظروف تمليها طبيعة التجربة الفرديّة. وثمّة نقطة جديرة بالإشارة إليها، وهي أنَّ القداسة تتجسد في المصادر الدينيّة، وبالتالي يغدو توظيف ما تحويه تلك المصادر سبباً في إضفاء القدسيّة على القضيّة، وخصوصاً إذا ما كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع اليومي المعيش"[١] ومن هنا، تبرز ضرورة أخذ عنصر الزّمن بعين الاعتبار عند تناول قضيّة ما، لأنها قد تعتبر من الماضي إذا اقتصرنا على تناولها بمعزل عن زمن القصيدة، وغاية المقصد من هذا الشأن هو التنوية إلى أهمية وجود توافق بين النصّ من جهة ومضمون النصّ من حيث الحدث، من جهة أخرى.

فالحديث عن مصادر التراث الديني، يشمل مصادر كثيرة في طليعتها القرآن الكريم الذي يشكّل مصدراً من المصادر التي ينهل الشاعر منها دون أن يكون ذلك سبباً في محدودية المصادر التي اعتمد عليهاز فالتواصل مع النصّ القرآني، كان حيثما أحسّ الشاعر بضرورة تدعيم موقف معيّن أو خلع القداسة عليه".[٢] كما سنلحظ في نصوص شعر المقاومة التي سنعرض لها. وبالتالي، "في الوقت الذي استعان فيه شعراء غربيون بالمورث الإسلامي في غير مرّة، وفي أكثر من حالة منها على سبيل المثال لا الحصر، استلهام الشاعر الإيطالي (دانته) لحديث المعراج النبوي في الكوميديا الإلهية"[٣]"موقف الشاعر الفرنسي (فيكتور هيجو) من القرآن الكريم، حيث استمدّ منه الكثير من الموضوعات الأدبية"[٤]، فكان من الطبيعي أن يكون هذا التراث من المناهل التي نهل منها الشعراء المسلمون وخاصّة شعراء المقاومة.

---

[١]- المرجع نفسه، ص ٥٤.

[٢]- المرجع نفسه ، ص ٥٥.

[٣]- غنيمي هلال، محمد، **الأدب المقارن**، ص١٥٣.

[٤]- عشري زايد، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص٩٦.

لذلك يشكل التفاعل مع النصوص القرآنية في شعر المقاومة جانباً مهماً من جوانب التناصّ الكثيرة والمتنوعة.

وفي إطار المطارحات النقديّة العربيّة، تمّ تداول المفاهيم المرتبطة بالتناصّ، وإنْ باختلاف المسميات، مع التأكيد على المشابهة في الدوافع التي تعود في مجملها إلى أنَّ المعاني التي يُعّبر عنها الشاعر قد استهلكت- على حدّ قولهم- ومتى ما أتعب الشاعر فكره وخاطره، واجتهد في تحصيل معنى ظنّه غريباً مخترعاً، ثمّ تصفّح الدواوين عنه، فإنه- لا ريب إذا استثمر الشاعر هذه الطاقة _ واجده بعينه أو بشبيه له".[١] و"المتأمل في المؤلفات النقدية العربية القديمة يجد أنها صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناصّ فيه وضعت تحت مسميات عدة وكلّها تكاد تقترب من المصطلح الحديث يعني التناصّ. وإذا حاولنا في تلمس جذور التناصّ في النقد العربي فإننا نظفر بكثير من المصطلحات التي أشبعها النقاد تمحيصاً وأولوها اهتمامهم، فقد تناول بعض المصطلحات التي تعدُّ في صميم التناص كالسرقة[٢] والاقتباس[٣]والمعارضة[٤]. فكلّ تلك الدراسات تعكس شكلاً من أشكال التناص".[٥]

---

[١]- الآمدي، أبوالقاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، الجزء الأول، ص١٣٨.وصادق عيسى الخضور،"**التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**"، ص١٠٥.

[٢] - جاء على لسان ابن رشيق(*السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعده في أخذ*) (ابن رشيق: ٢٨٢/٢) جرى حوار معمق بين النقاد العرب حول علاقة السرقات بالتناصّ، ففي الوقت الذي رأى البعض أن السرقة مصطلح مختلف عن التناصّ، رأى آخرون أن العرب عرفوا التناصّ ولكنهم لم يصيغوا هذا المصطلح. (مرتاض، ٨٨/١)

[٣] - هو من أكثر المصطلحات التراثية التصاقاً بالتناصّ. فالاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه شيئاً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محدودة من خطابه الشعري، يهدف إفساح المجال لشيء من القرآن.(عبدالمطلب، ١٦٣)

[٤] - من المصطلحات القريبة إلى مفهوم التناصّ المعارضات التي تعني أن ينظم شاعر قصيدة على منوال قصيدة أخرى لشاعر آخر، يتفق معه في وزنها ورويها وبعض معانيها أو بعض أغراضها سواء أ كان الشاعران متعاصرين أم غير متعاصرين. رأى بعض النقاد أن ليس كلّ المعارضات تتدرج تحت التناصّ، فكثيرة هي المعارضات التي تحتذى إعجاباً أو استحساناً كمعارضات البارودي وحافظ، فجميع تلك المعارضات محاكاة لا غناء فيها. (عيد،١٨١)

[٥]- الكلامي، ناجية مولود، "**التناصّ القرآني في الشعر الليبي الحديث** (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، مجلة *الساتل*، ص١٤٥:(www.misuratau.edu.ly/alsatil/pdf)

على أيَّة حال "يعدّ التناصّ من أبرز التقنيات الفنية التي عني بها أصحاب الشعر الحديث، واحتفوا بها بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يمنح النصّ ثراء وغنى، ويسهم في النأي به عن حدود المباشرة والخطابة".[١] فـــ"التناصّ عبارة عن تداخل النصوص، أي توظيف الشاعر لمقتبسات من نصوص تراثية مختلفة في نصّه الشعري، يحمل هذا النصّ دلالات وإشارات بهدف توصيل رسائل معينة ليؤدي التناصّ وظيفة مهمة هي توسيع أفضية المعنى في النص الشعري"[٢]. والتناصّ القرآني أحد هذه الأفضية التي يفتحها كثيرٌ من الشعراء المعاصرين في البلاد المختلفة وخاصّة شعراء المقاومة في قصائدهم.

وقدتبينللباحثأنَّ أشكالالتناص ّالشعري في الشعر المعاصر يمكن أن تصنفَ ضمن ثلاثة أنواع هي:

الف) الاجترار: "هو تكرار للنصّ الغائب من دون تغيير ما كان يُسمى بالاقتباس، أي أنَّ الشاعر يكتفي بإعادة النصّ مثلما هو أو بأجراء تعديل طفيف لا يمسّ جوهره".[٣]

ب) الامتصاص: "هو شكل أعلى وأكثر قدرة على خلق شعرية في النصّ الجديد حيث يتعامل الشاعر من النصّ المتناص تعاملاً حركياً تحويلياً لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد؛ أي أنَّ الامتصاص لا يجمد النصّ الغائب ولا ينقله بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية وتاريخية وجمالية"[٤].

ج) التحوير: "يعتبر هذا النوع من أنواع التناصّ أعلى مرحلة من مراحل النصّ الغائب. فالشاعر يقوم بتغيير للنصّ المأخوذ (=المُتناص) بأن يُحدث عليه تغييراً عن طريق القلب أو التحوير".[٥]

مقاييسُ الاقتباس القرآني في الشعر

تظلّ المقاربة النقدية للأعمال الأدبية في كلّ العصور ذات تأثير وحضور واضحين، بِغض النظر عن طبيعة ذلك التأثير وذلك الحضور. وفي ذلك السياق "تتعدّد وجهات النظر في مقاربة الأعمال

---

[١] - جابر، ناصر، *"التناصّ القرآني في الشعر العماني الحديث"*، مجلة *جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)*، المجلد٢١.

[٢] - الكلامي، ناجية مولود، "التناصّ القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، *مجلة الساتل*، ص١٤٣:(www.misuratau.edu.ly/alsatil/pdf)

[٣] - عزام، محمد، شعرية *الخطاب السردي*، ص١١٦.

[٤] - موسى، خليل، **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**: *(دراسة)*، ص٥٥.

[٥] - وعدالله، ليديا، **التناصّ المعرفي في شعر عزالدّين المناصرة**، ص٣٧.

الأدبية، إلى توجهات عديدة، منها ما يحاول الالتزام بحدود معينة".[١] في هذا المجال "تعدّ العلاقة التفاعلية التي تجمع بين الشاعر والموروث الديني، التي تظهر في محاكاته لأسلوب الخطاب الديني ومضامينه ولغته وشخوصه أمرًا طبيعيًا، لما يشكله هذا الموروث من عنصر مهم وثابت في تكوين الشخصية الإبداعية، التي تعدّ وليدة البيئة والثقافة المحيطة بها، حيث تكتسب منها ملامحها وتكتمل، وإليها تعود لتذوب وتتفاعل باحثة عن أسرار الذات وتجلياتها الشعورية العميقة"[٢] وبما أنَّ "القرآن نزل باللفظ والمعنى، ولأنَّه مُعجزٌ بنصِّه وبيانه؛ فيترتَّب على ذلك مراعاة كلِّ الوسائل والأساليب التي تؤدِّي إلى المحافظة عليه، وحمايته من أيِّ تحريف أو تبديل أو خطأ في الفهم والتَّأْويل. ومن ذلك الالتزام بمعنى اللفظ القرآني حسب السياق الذي وَرَدَ فيه؛ فلانعزله عن سياقه ونلتمس له دلالات ومعاني أُخرى يتَّسع لها إذاكان مفرداً مستقلاً، وإنَّما يتحتَّم إذا اقتبسنا أحد ألفاظ الكتاب العزيز أن نحافظَ على دلالة المناسبة لموضعه من الآية والسورة، وأن نُورِدَه في موقف مُشابه وموافق لتلك الدلالة. ومن هنا كان على الناقد الدَّارس أن يبيِّنَ مدى مخالفة الشاعر أحياناً للمعنى القرآني عندما يكون قد اقتبس لفظاً أو عبارةً قرآنيةً"[٣] و"لايصحُّ قبولاً واستساغة تأويل وتفسير يعُارض القرآن؛ ذلك أنَّ المبدأ أو الحكُم أوالرأي الذي تؤيِّده آيات القرآن يحظى على الفور بصفة استحقاق القبول من جماهير المسلمين، كما أنَّ الرأي الذي تعُارضه آيات القرآن مكانهُ هو الرَّفض المطلقَ من جماهير المسلمين وعلمائهم، أمّا الرأي الذي يعجز أصحابه عن تأييده بأيَّة آيةٍ من آيات القرآن؛ فإنَّ في عجزهم دلالة أكيدة على بُعْد هذا الرأي عن روح الإسلام ومقرَّراته".[٤]

الحقيقة أنَّ التناصّ آلية فاعلة في تطور الكتلة اللسانية وتعمّقها. وهو يشمل كل مستويات الكلام من أدب ولغة ومظاهر لهجية. وإذا كان الشعر هو فعلاً إبداعياً خلاقاً، ورؤية فنية خاصّة بالشاعر، فلا يعني ذلك أنها جاءت بصورة اعتباطية، خاصّة بالنسبة للاقتباس من القرآن الكريم، فلاشك أنَّ كلّ

---

[١] - ضرغام، عادل، **في تحليل النص الشعري**، ص٥

[٢] - خواجة، علي حسن، **"استحضار الغائب:**(قراءة في منجز شهاب محمد الشعري)"،(tolga.maghrebarabe.net)

[٣] - عمّارة، إخلاص فخري، **شروط استلهام القرآن الكريم والاقتباس منه**، (alukah.net/Literature_Language)

[٤] - نفس المصدر.

شاعر يرغب بإحداث تناصّ ما مع آية كريمة، فإنَّ عليه مراعاة أصول التعامل مع النصّ المقدس، فلا يتعامل معه كما يتعامل مع بيت شعري أو نصّ أدبي قصصي أو غيره، بل يحافظ على قدسية المضمون السامي للنصّ المقدس. لذلك: إنَّ الاقتباس من القرآن الكريم غير جائز في المجالات الآتية:[١]

١- حديث الله عن نفسه، فلا يجوز لإنسان أن ينسبه إلى نفسه.

٢- مواطن الاستخفاف والاستهزاء والسياق الهزلي.

٣- استخدام النصّ القرآني لِغاية مخالفة لمقاصده.

أمّا إذا كان الاقتباس من القرآن الكريم لا يوهم بإسناد الآيات القرآنية إلى غير الله، فهو جائز. فإذا كان الشاعر واثقاً من أنه لن يسيء توظيف النص القرآني فلا بأس عليه في استنباط العبرة الجديدة والمعنى المبتكر من آي الذكر الحكيم. ولا مانع من التضمين والاقتباس القرآني إذا كانت القضية والمناخ الذي قيلت فيه تعالج مبدأ اتفق على احترامه ولا تمس جلال القرآن وعظمته مع وضعها بين علامتي تنصيص كما أنَّه لا مانع أن يصل الاقتباس إلى آية كاملة. لذلك إذا كان الشعر هو فعل إبداعي خلاق، ورؤية فنية خاصّة بالشاعر، فلا يعني ذلك أنها جاءت بصورة اعتباطية ومن الضروري أن توجد معايير فنيّة أخلاقية لضبط عمليات الاقتباس القرآني على النحو التالي:[٢]

١- أن يكون الاقتباس ضرورة فنيّة تضيف ولا تضعف العمل الفني، وإلاّ يكون بتضمين نصٍّ القرآني بصورة مباشرة.

٢- ألاَّ يأتي التناص في إطار يصادم العقيدة أو الشريعة التي هي جزء أساسي من ثقافة المتلقي، والجرأة في مثل هذا ليست من الفن والإبداع.

٣- مراعاة الاحترام والتقدير والتبجيل لكلام الله واستلهام القرآن في الموافقة والتأييد وعدم أخذ الاقتباس الذي يوحي بالامتهان أو السخرية أو التَّمرد.

لذلك يتبين التنويع في مستويات اللغة على صعيد اللغة المستخدمة في مفاصل التواصل بالنصوص القرآنية، وهذا منطقي أنَّ النصوص القرآنية لا تأتي على النسق اللغوي ذاته، فاستخدام تعبيرات من

١- (www.almuqri.com/printpage.php)

٢- انظر: (http://flyarb.com)

نصّ القرآن، يحتّم على الشاعر الحفاظ عليها وعلى القالب الذي جاءت فيه، وهذا يتجلى في البنية اللغويّة للنصّ الإبداعيّ فالشعر الذي جاء فيه نصّ القرآن في إطار اتّسم بالبساطة وعدم خلق المعنى بعيدٌ عن الإبداع. لأنَّ "الإبداع بشكل عام لا يقف عند صورة واحدة، وإنَّما يتطور تدريجياً، بفعل الوعي المعرفي المتراكم، وبفعل الحركات الإبداعية المتوالية".[١]

التناصّ القرآني في الشعر العربي المعاصر

إنَّ استخدام االنص القرآني في الشعر لم يكن على غرارٍ واحد عند الشعراء، فإنَّه قد يأتي إيجابياً في أحانين وسلبياً أحياناً، وقد يأتي موافقاً للنصّ القرآني مرة، ومعاكساً له مرة أخرى. كما يقال: إنّ "هناك توظيفات جاءت إيجابية ومنسجمة مع سياق القصيدة، وكأنها لبنة من لبناتها، وأدت دورها في تعميق التجربة وإكساب الموقف والشخصية مزيدًا من التكثيف والإيحاء، وهناك توظيفات أخرى وردت سلبية وسخيفة، لم تخدم فاعلية السياق أو الموقف على الصعيد الدلالي، فقصرتْ عن بلورة مواقف الشعراء ورؤاهم الإنسانية".[٢]

تعدّ المقاومة العربية أحد أشكال الصمود والتحرر الوطني، "وقد بنت عليها الجماهير العربية في العالم آمالاً عريضة لِدحر الاحتلال عن الأراضي، وتحقيق الحرية والاستقلال".[٣] وفي هذا المجال "إنَّ الأدب بكل مكوناته الشعرية والنثرية لم يكن بمنأى عن أجواء المقاومة وتجلياتها، إذ تمكن من أنَّ يجاري الواقع العربي ويصور هموم الأمة، ومشاهد البطولة والشهادة، فكان أداة إيقاظ وتحفيز وتنوير، عبَّرَ عن وجدان الناس وصوَّر مسيرة نضالهم في سبيل الحرية من جهة، واستشرف المستقبل من جهة أخرى، في الوقت الذي فضح فيه الوجه البشع للاحتلال، وسياساته التدميرية، وانتقد مفاسد الواقع، وانحرافات القادة عن الهدف".[٤]

---

[١]- ضرغام، عادل، **في تحليل النص الشعري**، ص١١.

[٢]- المرجع نفسه، ص١١٤.

[٣]- حمدان، عبدالرحيم، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد الثالث.

[٤]- المرجع نفسه، ص٨٢.

إنَّ المقاومة العربية قد تركت بسماتها العامَّة على الأدب العربي، "إذ انفعل الأدباء وتأثروا بمشاهد المواجهات البطولية في الوطن المحتل، وصور الإصرار والتحدي لشعب مقاوم لم تنحن قامته يومًا أمام جحافل الغزاة عبر التاريخ، وتمكنوا من أن ينقلوا بكلّ صدق وأمانة وعمق الصور النضالية التي تنتمي إلى واقع المعيش حيث الشهداء والجرحى والمعتقلون والأطفال؛ فأدب المقاومة شاب حمل القرآن بيد وبيده الأخرى حجر أو رشاش، وهو شهداء صغار تلطخت دفاترهم بدمائهم الزكية، وشيوخ صاروا أوتاداً حول أراضيهم المهددة بالمصادرة، وقادة وزعماء مزقت أجسادهم عمليات الاغتيال. من هذا المنطلق وفي إطار سعي شعراء المقاومة الدائب؛ للتعبير عن مواقفهم ورؤاهم تعبيرًا فنيًا موفقًا، اهتدوا إلى استخدام مجموعة من وسائل التعبير الفنية الحديثة، وتوظيفها في البناء الفني لقصائدهم من: لغة شعرية موحية، وصور فنية مدهشة، وتناصّ، وإيقاعات نغمية ثرة، ومفارقات تصويرية، واستلهام معطيات التراث وعناصره"[١]؛ ذلك أنَّ "القصيدة العربية الحديثة لم تعد عملاً بسيط التكوين؛ بل هي نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر. لعلّ أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني".[٢]

وتظهر قدرة شعراء المقاومة في إدخال النصوص القرآنية في أشعارهم، لذلك "يعدّ النصّ القرآني مصدراً ثراً من مصادر الإلهام الشعري الذي يفيء إليها الشعراء، يستلهمون، ويقتبسون منه، إن على مستوى الدلالة والرؤية أو على مستوى التشكيل والصياغة. ويبدو أنَّ التناص مع آيات القرآن الكريم قد أخذ مجالاً واسعاً في أشعار المقاومة العربية، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائدهم إلاّ وتجد بيتاً أو سطراً يتناص مع نصّ قرآني. ولعلّ اهتمام شعراء المقاومة في العالم وكلفهم باستدعاء النصوص القرآنية والتناصّ معه"[٣]، "لما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجددين للفكر والشعور، فضلاً عن تعلق ثقافة شعراء المقاومة به تأثراً وفهماً واقتباساً"[٤]، فضلاً عما يعالجه من قضايا تتطابق وطبيعة الصراع المحتدم

[١]- المرجع السابق.

[٢]- العلاق، علي جعفر، **"الشعر والتلقي**، ص١٣.

[٣]- حمدان، عبدالرحيم، "التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة"، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد الثالث،ص٨٥.

[٤]-جربوع، عزة، لتناصّ مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، *مجلة فكر وإبداع*، ص١٣٤.

على الأرض بين قوى الحق والجهاد وقوى الباطل والاحتلال."ذلك أنَّ استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعني إعطاء مصداقية وتميُّز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني، وقداسته وإعجازه"[١]. "فمن يتتبع النصوص القرآنية التي تناصّ معها شعراء المقاومة العربية يدرك أنها تتماهى مع أجواء المقاومة وأبعادها، وما يتوالد عنها من واقع مؤلم يعيشه الشعب المقاوم إلى جانب ملاءمتها لمواقف الشعراء ورؤيتهم الفكرية التي يريدون الإفضاء بها؛ إذ يشكل التناصّ القرآني في الشعر المقاوم محوراً أساسياً في نسيجه العام".[٢]

وقد احتوت أشعار المقاومة نصوصًا قرآنية كثيرة ومتنوعة، "اندمجت وتداخلت مع نصوص الشعر، وسياقاته المختلفة مكونة نماذج متعددة من التناصّ الديني، أثرت الفكرة المطروحة وعمقت رؤية الشعراء، وأسهمت في تشكيل البناء الفني للقصائد".[٣] فتتوزع ظواهر التناصّ مع النصوص القرآنية في متن شعر المقاومة على عدّة نقاط ومحاور لكل منها دور وأهمية في إنتاج الدلالة وتوجيهها وفق زاوية أو رؤية معينة، وقد تأخذ هذه الظواهر أشكالاً مختلفة، بحيث تتضافر وتتفاعل المحاور في النصّ مع هذه الظواهر، فتعطي التناصّ قيمة خاصّة تنم عن فهم الشاعر ومعرفته بأغوار مورثه الديني. والذي يبدو واضحاً أنَّ الشاعرينِ محمود درويش وأمل دنقل قد استلهما القرآن الكريم في عديد من المفردات والعبارات، وفي كثير من القصص والمواقف وبعض الشخصيات، وبالتالي حفل شعرهما بكلمات وعبارات قرآنية، وأحيانًا يحاكيان في أسلوبهما نسق القرآن ونظمه. وفي ما يلي ندرس بعض أعمالهما الشعرية المتناصة مع القرآن برؤية نقدية.

شخصية نوح (ع)

يشكلُ التواصل بشخصيات الأنبياء ركناً رئيساً من أركان التواصل بالتناصّ القرآني في شعر المقاومة، و"كثيراً ما يراود شعراء المقاومة شعور بوجود تشابه ما بين تجاربهم وتجارب الأنبياء من حيث

[١]- حمدان، عبدالرحيم، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد الثالث،ص٨٦.

[٢]- بركة، نظمي، التناصّ الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، **مجلة فكر وإبداع**، ص٧٨.

[٣]- حمدان، عبدالرحيم، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، المجلد الثالث،ص٨٥.

حمل رسالة معيّنة مع الأخذ الاعتبار أنَّ رسالة الأنبياء سماويّة، لذلك لم يأت التواصل بشخصيات الأنبياء عشوائياً، بل برز فيه عنصر الانتفاء بحيث تنجح الشخصية المنتقاة في التعبير عن أبعاد التجربة والمعاناة، التي يمرُّ الشاعر بها على الصعيدين الفردي والاجتماعي".[١]

وفي الحديث عن التواصل بالموروث القرآني في الشعر، لابُدَّ من الحديث عن الحاجة إلى الاستعمال الأمثل من هذا التراث والحاجة إلى حفظ حُرمتهِ لأنَّ الكلام الإلهيَّ لا يقبل التحوير والتحويل، أو محاولة تطويعه لتحقيق مصالح ذاتية؛ بل هو إطارٌ لا يمكن لِشاعر ولا يمكن لأيّ إنسان آخر أن يستفيد منه طبقاً للميول الشخصية، فإذا انفلتت خارجه فقد وقع انحرافٌ، وأمَّا المنجزات البشرية الحضارية والثقافية، فإنها قابلةٌ للتحوير أو التحويل وفقَ المصلحة، لذلك بالنسبة للقرآن، فمن الواجب على الشاعر في كل الحالات أن يلتزمَ بالشروط اللازمة، وأن يضعَ في اعتباره دائماً أنَّه يتعامل مع نصٍّ إلهيٍّ له قداسته ومكانته العالية، ويجب تتريهه والسموُّ به عن أيِّ استعمال أو فَهم تبدو عليه شُبْهَة الإساءة وعدم الإجلال والتَّنـــزيه.

وقد حظيت قصّة طوفان نوح (ع) بنصيب كبير من الأدب العربي خاصّة شعر المقاومة، وقد شرح القرآن المجيد أقساماً مختلفةً من حياته (ع) شرحاً مفصّلاً، وتتعلق أكثرها بالجوانب التعليمية والتربوية والمواعظ. ولا شكّ أنَّ قصّة جهاد نوح (ع) المتواصل للمستكبرين ودعوهم إلى الهداية في عصره، وبيان عاقبتهم الوخيمة، واحدة من العبر العظيمة في تاريخ البشرية، والتي تتضمن دروساً هامةً في كلِّ واقعة منها. والقرآن الكريم يبين بداية هذه الدعوة العظيمة فيقول:﴿**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ**﴾[٢]، ثمَّ يلخص محتوى رسالته في جملة واحدة ويقول: هي﴿**أَنْ لاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ اللّهَ**﴾[٣]، ثمَّ يعقب دون فاصلة بالإنذار والتحذير مرة أخرى:﴿**إِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ**﴾[٤]

---

[١]- الخضور، صادق عيسى، **التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**، ص ٥٨.

[٢]- هود:٢٥.

[٣]- هود:٢٦.

[٤]- هود:٢٦.

في الواقع أنَّ التوحيد والعبودية لله الواحد هي أساس دعوة نوح(ع) في القرآن، ولكن إذا أمعنّا النظر في أشعار محمود درويش، نرى أنَّه قد اتّخذ اتجاهاً معاكساً يدعو إلى تأويل من شخصية نوح يتَعَارَضَ مَعَ المضمون الأصليّ لشخصيته في السياق القرآني،كأنَّ الشاعر يرى في شخصية نوح تصويراً لموقف عصري أراد أن يحكي عنه، فيستعار ملامحها وسماتها لتجسيد شخصية حديثة، فيرى الشاعر من خلال استدعاء شخصية نوح ما لا يراه الآخرون، بل ما لا يستطيع الآخرون رؤيته. على سبيل المثال في قصيدة «**مطر**» يطلب الشاعرمننوح(ع) في استهزاء مغال من مهمته الألهية ألاَّ يرحل أو لا يهرب:

يا نُوحْ!/ هَبْني غصنَ زيتونٍ /وَ وَالدَتِي .. حمامةْ!/ إنَّا صَنَعْنا جنةً/ كَانَتْ نهايَتُها صَنادِيقَ الْقمامَةْ! / يا نُوحْ!/ لا تَرحلْ بِنا/ إنَّ الْمَمات هُنا سلامةْ / إنَّا جذورٌ لا تعيش بِغَيرِ أرْض/ وَلْتكُنْ أرْضي قيامةْ![١]

وكما نلاحظ في هذا المقطع الشعري، فإنّ محمود درويش يستحضر قصّة الطوفان وكيف أنَّ الناس كانوا يستنجدون بنوح (ع) ليخلصهم من الغرق. فـــ"استحضار هذا النصّ قد يكون متوقعاً لما حلّ بالفسطينيين مع منتصف القرن الفائت من نكبات وآلام، فراق وهجرة؛ بمعنى أنَّه قد يكون متوقعاً أن يطلبَ العون من الآخرين، ولكن الأمر غير المتوقع والسلبي أن يقلبَ الشاعر التناصّ والتعامل مع النصّ القرآني، ويحدث تعارضاً بين ما في النصّ الحاضر (= الشعر) وواقع النصّ الغائب (=القرآن)، فواقع النص القرآني يشير إلى العبرة العظيمة التي تمثل في دعوة نوح (ع) والجوانب الإيجابية لهذه الدعوة، ولكن النصّ الشعري يشير إلى رفض الشاعر لدعوة نوح (ع) والهجرة معه، ويتشبث بالبقاء في أرضه مهما كانت النتيجة، حتى لو كانت أرضه موعداً للقيامة"[٢]، ليس هذا فقط، بل "إنَّ النصّ يكشف عن سخرية مُرّة من دعاوي السلام المتمثلة في صورة الزيتون والحمام، لقد بلغت السخرية في النص حدّاً كبيراً حينما يقول الشاعر: «إن نهاية الحمامة صندوق القمامة»".[٣]

---

[١]- درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد١، ص١١١.

[٢]- الزيود، عبدالباسط، "المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش: (دراسة في جمالية التلقي)"، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، المجلد١٨، ص٤٣٨.

[٣]- المرجع نفسه.

إنَّ هذا التحوير السلبي في شعر درويش عائد إلى رؤية الشاعر المتشدّدة حيالَ أرضه المحتلّة، فإنَّه يستهجن المماطلة، ويلقي لَوْمَ التهاون والتلكّأ على مواطنيه المماطِلين، لذلك يستحضر الشاعر في قصيدة (حَجَر كنعانيّ في البحرِ الميّت) قصّة الطوفان مِن جديد، ويستمر في ما يشبه استهزاءاً بمهمة نوح (ع)، ويقول:

رَأَيْتُ باباً لِلْخُروجِ ، رَأَيتُ باباً لِلْخُرُوجِ ولِلدُّخول

هَلْ مَرَّ نوحٌ مِنْ هُناكَ إلى هُناكَ لِكَيْ يَقولَ

ما قالَ في الدُّنْيا: لَها بابانِ مُخْتَلِفانِ، لكنَّ الْحِصانَ يَطيرُ بي

وَيَطيرُ بي أَعْلى وأسْقُطُ مَوْجَةً جَرَحَتْ سُفوحاً ، يا أَبي

وَأَنا، أَنا ولوِ انْكَسَرْتُ، رَأَيْتُ أيّامي أَمامي

ورَأَيْتُ بَيْنَ وَثائِقي قَمَراً يُطِّلُ عَلَى النَّخيل

وَرَأَيْتُ هاوِيةً، رَأَيْتُ الْحَرْبَ بَعْدَ الْحَرْبِ [١]

فَرُوحُ محمود درويش الثّوريّة في هذه المقطوعة من جهة، وتألّمه العميق من بعض مواطنيه المتساهلين في قضيّة الاحتلال الصهيوني، أدّيا بالشاعر إلى أن يتأسّف ويلوم من يجبن ويعجز عن المقاومة والمثابرة. والجدير بالذّكر أنّ النصوص التي تكشف عن التزامه وتعلّقه للأرض المحتلّة هي سلبيّة قابلة للنّقد، وذلك في موقفه تجاه سيّدنا نوح (ع) في إنقاذ القوم الصالحين من الطوفان، حيث يعتبر سلوكه الطيّب الهادي هذا نابعا عن جُبن وعدم مثابرة منه. ولا شكَّ في "أنَّ التاريخ الإنساني عامةً والعربي والإسلامي خاصّةً، يحفِل بمئات أو آلاف من الرموز والحكايات والأساطير والنصوص التي تصلح أوعيةً لحمل الأفكار والآراء المختلفة، وعلى الشاعر القدير أن يختارَ من هذه الرموز والنصوص ما يناسب عمله الشعري، ولا داعي لأن يختارَ نصًّا أو شخصيةً أو موقفًا دينيًّا فيفرِّغه من مضمونه الأصلي، ويقول من خلاله مضمونًا مخالفًا أو مضادًّا يفاجئ القارئ ويستفزه، في حين أن لديه متَّسعًا في أوعية وأقنعة ورموز أخرى". [٢]

---

[١] - درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد٢، ص٥٢٣.

[٢] - انظر: ()http:// alukah.net/Web/literature_language

وبموازنة بين هذا الانطباع السلبي لشخصية نوح (ع) في شعر محمود درويش وبين الأشعار التي نظمها الشاعر أمل دنقل حول قصة طوفان نوح (ع)، ندرك التشابه فيهما. فحين يستحضر الشاعر أمل دنقل قصّةً نوح (ع) في شعره، فإنَّه يجرِّدها من القداسة، ويتعامل معها تعامله مع القصّة العادية، فيحمِّلها ما يريد من معانٍ ومضامين، حتى وإنْ تَعَارَضَتْ مَعَ مَضْمُونِها الأصليّ في السياق القرآني. فقد استحضر أمل دنقل في قصيدة (**مقابلة خاصّة مع ابن نوح**) قصّة ابن نوح عندما رفض الهروب إلى سفينة النجاة وآثرّ البقاءَ في الوطن على الفرار وقد رأى أن الخيار الوحيد المناسب هو الصمود والمقاومة لا الفرار[1].

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ! / الْمَدِينةُ تغْرقُ شَيْئاً فَشَيْئاً /........ / هَا هُمُ الجُبناء يفرونَ نَحْو السَّفِيْنَةْ / صَاحَ بِي سَيِّدُ الفلكِ قبلَ حلولِ السَّكِيْنَةْ:/ ((انج مِنْ بَلَدٍ لَمْ تعدْ فِيهِ رُوحْ!)) **/ قُلْتُ:/ طُوبى لِمن طعموا خبزَهُ/ فِي الزَّمانِ الْحسنْ/ وَأداروا لَهُ الظَّهرَ/يَوْمَ المحنْ!/ وَلَنَا الْمَجْدُ، نَحْنُ الَّذينَ وَقَفْنا /نَتحدى الدّمارَ/نأبى الْفرارَ/ وَنأبى النزوحْ!**[2]

مما يلفت الانتباه في هذا النصّ الشعري هو التعبير الذي يعارض مع النصّ الأصلي للقرآن. وأمل دنقل يضاهي محمود درويش في قلب قصّة سيّدنا نوح (ع) خلافاً لما جاء في القرآن الكريم. فهو يعتبر من التجأ إلى السفينة جباناً ومن تُوفِّي على أثر الطوفان بطلاً مقاوماً. ولعلّ روح الشاعر الثورية وحماساته بلغت درجة يقلب فيها القصّة القرآنيّة وفقاً لما يريده وخلافاً للواقع القرآني، لأنَّ **في هذا الطوفان طبقاً لسياقه القرآني،لم يبق سوى نوح والذين ركبوا على متن السفينة من الصالحين، غير أنَّ الشاعر يرى عبر المفارقة الواضحة في الدلالة أنَّ الناجين من الموت هم الذين قاوموا الطوفان،**

[1] - إنَّ دنقل شاعرٌ قوميٌ والقضية القومية الأهم لكلّ العرب هي قضية فلسطين التي أسموها بالقضية المركزية، ولا يخفى أنَّ كثيراً من الفلسطينيين تركوا أراضيهم بعد الاحتلال الإسرائيلي، فيما بقي عدد أخر منهم متمسّكاً بأرضه ودياره وهويّته العربية. فقصد الشاعر في هذه القصيدة نفسه، وجعل نفسه ابن نوح ذلك الإنسان الأديب الصابر الذي لم يهرب من الوطن عندما جاءها طوفان الاحتلال كما فعل بقية الأدباء والمثقفين الذين هربوا إلى الدول الأخرى. فالشاعر شبّه الاحتلال بالطوفان لأنّه كان اجتياحاً لكلّ شيء.

[2] - دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٤٦٨-٤٦٥.

والذين ركبوا على السفينة هم الجبناء.فشخصية نوح (ع) عند أمل دنقل يمثل الشخص الهارب من هذا الطوفان، على نقيض معناه الدلالي في القرآن الذي يمثل نبيّ إنقاذ البشرية من الفساد والثبور.

قصّة يوسف(ع)

استمد شعراء المقاومة مادّهم الشعرية من قصّة يوسف(ع) في كثير من الأحيان، وتعاملوا مع شخصية يوسف(ع) بأشكال مختلفة. وفي الغالب نجد التناصّ مع قصة يوسف(ع) عند هؤلاء الشعراء ينمّ عن إدراك ووعي للمورث الديني . ولكن قد نرى خلاف هذا، لأنَّ التناصّ مع هذه القصّة قد يأتي مخالفاً للنص القرآني أو يأتي استعراضياً وسلبياً لا وجود لأيّ دلالات له داخل النصّ، وهو قليل. ولعلَّ أبرز من مثّل هذا الموضوع هو الشاعر محمود درويش حيث اتخذ من قصّة يوسف (ع) دلالةً للتعبير عن القضية الفلسطينية المؤسِفة، فتحولتْ شخصيةُ يوسف (ع) عنده إلى نموذج التعيس، والمغمور، والمنبوذ، والفقير، و... ولعلَّ الصورة الوحيدة التي تتماشى مع الأجواء الراهنة في هذا السياق هي صورة الأخوة الذين زجوا بيوسف في عمق البئر. فالسؤال المطروح في هذا السياق، كيف تمثل الشاعر هذا الرمز الديني للتعبير عن القضية الفلسطينية؟

فاستدعاء يوسف (ع) في شعر محمود درويش يعدّ بنية لما حلّ بفلسطين عندما يصور الشاعر ما يجري في شعبه بحكم التناصّ بين قضية يوسف (ع) وقضية شعبه التي تخلّت عنها الدول العربية وبين تخلّي أبناء يعقوب عن أخيهم الصغير يوسف (ع) بعد أن غدروا بيوسف (ع) وزجوا به في عمق البئر. يقول الشاعر في قصيدة (**أنا يوسف يا أبي**) في هذا الشأن:

أَنا يُوسفُ يا أَبي./ يا أَبي، إخوَتِي لا يحبُّونني،/ لا يُرِيْدُونني بَيْنَهُمْ يا أَبي./ يَعتدُون عَليَّ وَيرمُونني بِالحصى وَالْكلامِ/ يُرِيْدُونني أَنْ أَمُوتَ لكي يمدحُوني/ وَهُمْ أَوصدُوا بابَ بيتِكَ دُوني/ فَماذا فَعَلْتُ أَنا يا أَبي،/ وَلماذا أَنا؟/ أَنتَ سمَّيتني يُوسُفًا،/ وهُمُو أَوقعُونيَ فِي الجُبِّ، وَاتَّهموا الذِّئب؛/وَالذِّئبُ أَرْحمُ مِنْ إخوتي/ أبتي! هَلْ جنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِندَما قُلْتُ إنِّي:/رأَيتُ أَحَدَ عشرَ كوكبًا، وَالشَّمسَ وَالْقَمرَ، رأيتُهُم لي ساجِدينَ؟[1]

---

[1] - درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلد١، ص٧٧.

إنّ الصورة التي تتماشى مع الأجواء الراهنة في فلسطين، وقد جاءت في هذه القصيدة، هي صورة الأخوة الأعداء الذين زجوا بيوسف في البئر. فيصور الشاعر ما يجري في شعبه بحكم التناصّ بين قضية يوسف (ع) وقضية شعبه التي تخلّت عنها الدول العربية وبين تخلّي أبناء يعقوب عن أخيهم يوسف(ع). وخلاصة القول: إنَّ الشاعر محمود درويش في هذه القصيدة يتقمّص صورة فلسطين ناطقاً باسمها، ويتحول الإخوة الأعداء ويتحول الذئب إلى الدول الغربية.

قصة مريم العذراء (ع)

مريم عليها السلام هي السيدة الطاهرة العذراء المعصومة الزكية الطيبة التي اصطفاها الله على الناس بنفخ الروح فيها فتحمل دون زواج، و"قد نشأت السيدة مريم العذراء برعاية الله وتربيته لها، فقد ترعرعت ونشأت على عين الله تعالى وفي جوّ يعبق بالإيمان والإخلاص والعبادة بعيدة عن الرذائل الخلقية والمفاسد الروحية، وقد كانت كثيرة الاجتهاد في عبادة الله تعالى، وهذا أمر طبيعي جداً لإمرأة ستتحمل مسؤولية السِّر الالهي والمعجزة الكبرى ألاّ وهي الولادة العجائبية للمسيح عليه السلام"[١]، الولادة هي النقطة التي يقف الشاعر محمود درويش عندها ولكن على نقيض النصّ المقدس، فيلجأ الشاعر إلى استحضار شخصية مريم بشكل سلبي في مرحلة يحسّ بأنَّ الكلّ قد تخلى عنه وعن قضية شعبه، فيبدأ حواراً مع الله ويعمق من انحرافه وانزياحه حين يقدم للمتلقي هذا الحوار بين مريم عليها السلام وربّ العزة جل وعلا، على لسان امرأة في قصيدة بعنوان: (**إلهي لماذا تخلَّيت عني**) ولكن بطريقته المشبعة بالإشارات الضعيفة والمفاهيم السخيفة التي لا يمكن للقارئ أن يجد لها تفسيراً منطقيّاً:

إلهي!/إلهي لِماذا تَخَلَيْتَ عَني؟/ لِماذا تَزَوَجْتَ مَرْيَمَ؟/ لِماذا وَعَدْتَ الْجُنودَ بِكَرمي الْوَحِيدْ/ لِماذا ؟/ أنَا الأرْملةْ،/ أنَا بِنْتُ هذا السِّكُونِ، أنَا بِنْتُ لَفْظَتِكَ الْمُهْملةْ./أ مِنْ حَقّ من هي مِثْلِي أنْ تطلبَ اللهَ زَوْجاً وَأنْ تسألَهُ؟/ إلهي! /إلهي! لِماذا تَخَلَيْتَ عَني/ لِماذا تَزَوَجْتَ يا إلهي، لماذا تَزَوَجْتَ مَرْيَمَ ؟![٢]

[١] - محمد، حسين نجيب، **حياة السيد المسيح (ع) في القرآن الكريم**، ص٣٠.

[٢] - درويش، محمود، **ديوان محمود درويش،** المجلد١، ص٣٦١.

كما نلاحظ، أنَّ هذا التغيير يعدُّ تحوّلاً جذرياً حوارياً في النصّ القرآني، والشاعر لا يحافظ في هذه المقطوعة على رعاية أصول النصّ المقدس والالتزام بمضمونه السامي بهذه الصورة الساقطة المهينة، فقد ألصق الشاعر بالله سبحانه من صفات المخلوق ما لا يليق به جل وعلا، كالزواج، والله سبحانه يقول في القرآن الكريم: ﴿**ما اتّخَذَ صاحبةً ولا وَلدا**﴾[١] وفي حق مريم قال تعالى على لسانها:﴿**قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيّاً**﴾[٢]، لذلك يمكن لنا اعتبار هذه القصيدة نوعاً من التمثل السلبي للنصّ القرآني، لأنّ في هذه القصيدة ما يدّل على قلة اكتراث الشاعر لِقداسّةِ النصّ القرآني وهذا موقف سلبي في تناصه القرآني.

تجريدُ صورة الشّيطان مِنْ مدلولها القرآني

من مواضع استعمال كلمة الشيطان في القرآن يفهم أنّها تطلق على الموجود المتمرد المنحرف الذي يسعى إلى بثّ الفرقة والفساد والاختلاف، مثل قوله تعالى:﴿**إنّما يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ...**﴾[٣]

إنَّ ظاهرة الصراع بين الشيطان وأهل الإيمان، قديمة قدم الوجود البشري، فمنذ أن خلق الله آدم (ع)، وأمرَ الملائكة بالسجود له، انفـــرد الشيطان (=إبليس) بالرفض من دون الملائكـــة، كما يروي لنا الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم بداية معصية الشيطان:﴿**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إلا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ...**﴾[٤] ﴿**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إلا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ**﴾[٥] وكانت هذه هي بداية المعصية وبداية كفر الشيطان. أنّه رفض إطاعة أوامر الله سبحانه وتعالى ولم يسجد لآدم (ع). في الواقع، أنّه لم يرفض السجود لِغير الله، ولكنه رفضَ السجود لأمر الله، وقد عزا الشّيطان ذلك إلى ظاهرة التعالي

[١]- الجن:٣.

[٢]- مريم:٢٠.

[٣]- المائدة:٩١.

[٤]- الكهف:٥٠.

[٥]- البقرة: ٣٤.

والاستكبار، حين قال مبرراً رفضه بالسّجود بأنّه خير من آدم (ع)، قال تعالى:﴿**قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ**﴾، ﴿**قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ**﴾، ﴿**قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ**﴾، ﴿**وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ**﴾، ﴿**قَالَ رَبِّ فَأَنْظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ**﴾، ﴿**قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنْظَرِينَ**﴾، ﴿**إِلَى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ**﴾، ﴿**قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ**﴾﴿**إِلاَّ عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ**﴾[١]

إذن كان الشّيطان في التصوّر الإنساني السّليم هو صورة للتمرّد في أعلى درجاته، إلاَّ أنَّ بعض الشعراء ذهب إلى خلاف ذلك، فعدَّه رمزاً للبسالة والبطولة وصوّره بصورةٍ تخيلوها كَبطل ملحمة ورمز للكبرياء والتمرّد وأضفى عليه أجمل الصور وأحسنها، متهكماً على من خالفه في ذلك. ومِنْ بين هؤلاء الشعراء، الشاعر أمل دنقل في قصيدته الملحمية تحت عنوان (**كلمات سبارتكوس[٢]الأخيرة**) الذي يعدُّ فيها الشيطان الشخصية الصامدة والمناهضة، حيث عرض صورته على نقيض النصّ القرآني، حامــلاً كثيراً من صفات البطل الثابت العزم، أي شخصيـــة صامدة ذات مكانـــة عاليـــة. فالقصيدة توضّح لنا موقف الشاعر السلبي حيالَ رؤية القرآن لشخصية الشّيطان، فالشيطان عند أمل دنقل رمز للصمود والمقاومة على نقيض معناه الدلالي في القرآن الذي يمثل عامل العصيان والتضليل:

المجدُ لِلشيطانِ ... مَعْبُود الرِّياحْ /مَنْ قَالَ «لا» في وَجْهِ مَنْ قَالُوا «نَعَمْ» / مَنْ علّمَ الإنْسانَ تَمْزِيقَ العدمْ/ مَنْ قَالَ «لا»، فلم يَمُتْ/ وَظَلَّ رُوْحاً أبَدية الألمْ![٣]

---

[١] - الصاد: ٨٣-٧٥.

[٢] - سبارتاكوس (Spartacus) العبد الذي خاض الثورة ضد الرومان التي سميت ثورة العبيد الثالثة في عام (٧١ ق)، حيث اسر وبيع كعبد لأحد الرومان الذي كانت لديه مدرسة لتدريب العبيد لاستخدامهم كمبارزين ومصارعين في حلبات خاصة تقام لاجل المتعة. ثار هو والعبيد الاخرين الذين كانوا معه، وألحقوا هزائم عديدة بالجيش الروماني إلى ان قتل في اخر معركة وبموتة انتهت الثورة وصلب العبيد الاخرون في الساحات العامة. سبارتاكوس تأثر لزوجته التي قتلت وهي في طريقها من سوريا وكانت جارية وقد اشتراها والي اسبارتاكوس وقتلها لكي يكون سبارتاكوس منشغل بالقتال وجلب الأموال للوالي الذي يرأس مدرسة تدريب العبيد. وقتل سبارتاكوس واليه. أنظر:(http://mexat.com)

[٣] - دنقل، أمل، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص١٤٧.

والمتأمّل لهذه المقطوعة، يدرك أنَّ عبارة «المجد للشيطان» تحلّ محلَ العبارة الدينية الشائعة ((المجد لله في الأعالي))، والقصيدة قد تحوّلتْ هذه العبارة بما يصور الشيطان بطلاً تمثلت فيه صفات الصمود والمقاومة. فظاهرة التمرّد والمقاومة أمام الله تعالى مسألة خطيرة سلبية. وأحياناً يقال إنَّ الشاعر أمل دنقل يستفيد من أسلوب الانزياح الدلالي أو الإيحائي ويأخذ القاريء على غِرّةٍ بإشادة الشيطان وتحبيذ صموده بعبارة:«المجد للشيطان» وهذه العبارة خلافٌ للقول المعروف:«اللعنة على الشيطان» وإنّ القصيدة تبدأ بالمزج الذي خصص لتمجيد الشيطان. ولعلَّ الشاعر لم ير شخصية تراثية رافضة للخضوع تشابه «سبارتاكوس» في رفضه فحاول أن يحدثَ نوعاً من الالتحام المعنوي بينهما، فـــ «سبارتاكوس» لديه هو الشيطان نفسه بما تحمله هذه الشخصية من رموز الرفض والتمرد والثورة، لذلك فالشاعر يجرد صورة الشيطان من مدلولها السلبي ويجعل لها مدلولاً إيجابياً.[١] على كل حال ومع هذه التبريرات يمكن القول إنّ الشاعر كان شاذاً في هذا التصور، إذ أطلق كلّ معاني البطولة على الشيطان، وهذا يعكس لنا مدى مزالق الشاعر في تناصه القرآني

توظيفُ الآيات بتصرف فيها

هناك بعضُ شعراء المقاومة يستعملون آياتٍ من نصّ القرآن مع تغيير بعض الكلمات للتعبير عن بعض أفكارهم، ولكن في بعض الأحيان، تكون هذه الاستعمالات في غير موضعها اللائق للقرآن

١ - إنّ بعض النقاد يفسرون هذا على «المفارقة التصويرية» في الشعر، فيقول أحدهم: «هو يجعل سبارتاكوس نموذجاً للتمرد والعصيان أمام الخائفين والخاضعين ويدعو إلى قول (لا) كما قاله الشيطان ومزق العدم، بل تكاد أن تكونَ قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) برمته تقوم علي المفارقة. فالشاعر يأتي بهذه التناقضات والمفارقات في القصيدة كلها لإبراز واقع حياة الناس وتصويرها تصويراً مريراً، وعنصر المفارقة الشأملة للقصيدة يلعب دوراً أساسياً في القصائد الدنقلية لإبراز هذه التصاوير كما عدَّها الدارسون هي العنصر الرئيس والمهيمن في شعر أمل دنقل" أحمد طه، قراءة النهاية: "مدخل إلى قصائد الموت في "أوراق الغرفة"، مجلة الإبداع، العدد الخامس (سنة١٩٨٤). كما يقول الآخر في تبريره لهذا التناص في شعر أمل دنقل: «صورته الجديدة انزياحية رمزية توافق كلّ من يتحدى ويرفض السلطات الغاشمة والمستبدة ويدافع عن الحقّ بالتحريض على نقيض مدلولها القرآني، فيستحق التمجيد، ونستطيع أن نقولَ إن المجد هنا ليس للشيطان ولكنه لسبارتاكوس الذي كان عبداً شجاعاً مشتاقاً إلي الحرية، فقال (لا) في وجه (القيصر)، ولهذا ظلّ اسمه على كل لسان وظلّت روحه أبدية الألم تزرع الشجاعة في نفوس العبيد وترفع بهم إلى الصنوف الأولى من مواجهة الظلم والقهر» (لمزيد من التوضيح أنظر مقدمة ديوان أمل دنقل بقلم عبدالعزيز المقالح، سنة ١٩٨٥، ص٣٦).

الكريم، وهذا يُعدّ من المزالق الخطيرة التي ينبغي التيقظ والالتفات إليها والتنبه عليها. فـــ"كثيراً ما يكون النصّ صحيحاً، ولكن العيب في الاحتجاج بهذا النصّ على أمر معيّن، وهو لا يدلّ عليه لأنّه سيق مساقاً آخر، وقد يأتي ذلك كلّه من الخلل في الفكر وسوء الفهم للنصّ، وذلك نتيجة العجلة التي نراها ونلمسها عند السطحيين من الشعراء، الذين يتخرصون على النصوص ويقولون على الله ما لا يعلمون، وقد يكون ذلك من الخلل في الضمير وفساد النية، حيث يعمد بعضُ النّاس إلى ليِّ أعناق النصوص لتوافق هواه، وإنَّ ما أشدّ ما تتعرض له النصوص خطراً، سوء التأويل لها، بمعنى أن تُفسر تفسيراً يُخرجها عما أراد الله تعالى ورسوله بها إلى معنى أخر يريدها المؤولون بها، وقد تكون هذه المعاني صحيحة في نفسها، ولكن هذه النصوص لا تدل عليها، وقد تكون المعاني فاسدة في ذاتها وأيضاً لا تدل النصوص عليها فيكون الفساد في الدليل والمدلول معاً".[١] ويبدو أنّ أسباب الغموض ناتج إمّا من أنَّ الآية اقتطعت من سياق النصّ المتكامل، فحرفتْ دلالاتها، أو أنَّ فيها حذفاً لايتمّ المعنى إلاَّ به، أو أنَّ فيها لفظاً مشتركاً فيه أكثر من معنى، أو أنّه ناتج من سبب بلاغي كالمجاز.

و في ضوء ما مثلّه المجاهد من الصمود والتضحية في الواقع الفلسطيني، جاء استحضار الشاعر محمود درويش لِنصوص قرآنية في شعره لتخلع عليها صبغة قداسية في شيء من المبالغة أحياناً وكأنّه يودُّ التأكيد على أهمية هذا الربط بين الجانبين، حيث ينشد الشاعر مقتبساً من سورة العلق:

اللهُ أكْبرُ/هذِهِ آياتُنا، فَاقْرأْ/بِاسمِ الْفَدائي الَّذي خَلَقَا/مِنْ جُرحِهِ شَفَقَا/بِاسمِ الْفَدائي الَّذي يَرْحلُ/مِنْ وَقْتِكُمْ/لِندائهِ الأوَّل/الأوَّل الأوَّل/سَتدمرُ الْهَيكلَ/بِاسمِ الْفَدائي الَّذي يبدأْ اقرأْ/بيروتُ صورتنا/ بيروتُ سورتنا[٢]

كما نلاحظ في هذه المقطوعة، يتحدث الشاعر محمود درويش عن أحد الفدائيين الوطنيين في لبنان، ولكن مما يلفت النظر، أنّ درويش يبالغ في التعبير عمّا يقوم به الفدائي من التضحية والتحدّي والصمود، وفي استدعاء الشاعر نشاهد غلبة النصّ المستدعى أو الغائب (=نصّ القرآن) على النصّ المتولد أو الحاضر (=الشعر)، فالغلبة للنصّ القرآني مشهود في هذه المقطوعة: ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذي**

[١]- يوسف، القرضاوي، **كيف نتعامل مع القرآن العظيم؟**، ص٣٢٨.

[٢]- محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، المجلد١ ، ص٢٠-١٩.

خَلَقَ﴾، ﴿**خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ**﴾[١]. فالشاعر يتحدث عن الفدائي الذي يخلق من جرحه الشفق، وفي استحضار النصّ القرآني في هذا الموقف محاولة للإشارة، ولو بطريقة غير مباشرة إلى اتخاذ الصّراع، المنحى العقائدي علاوة على المنحى السياسي، كما أنَّ فيه تلميحاً إلى المقاومة، المقترن بنصّ القرآن.

كذلك قد نلحظ أنَّ نظرة الشاعر أمل دنقل للقرآن هي النظرة نفسها فهو قد يأخذه مأخَذَ القول المأثور أو الحكمة والمَثَل وبيت الشعر؛ فيُدخِله في قصيدته أيًّا كان موضوعها: غزليًّا أو عاطفيًّا أو سياسيًّا واجتماعيًّا، وقد تسبقه وتأتي بعده كلمات وعبارات لا يصحُّ أن يأتي في سياقها، وبسببها يتغير مدلوله عمَّا كان وهو في السياق القرآني:

عِنْدَما أطلقَ النَّارَ كانتْ يدُ الْقُدسِ فوقَ الزِّنادْ
وَيدُ اللهِ تخلعُ عَنْ جَسَدِ الْقُدسِ ثَوْبَ الْحدادْ
لَيْسَ مِنْ أجلِ أن يتفجَّرُ نفطُ الجزيرة
لَيْسَ مِنْ أجلِ أنْ يتفاوضَ مَنْ يتفاوضُ
من حول مائدةٍ مستديرةٍ
لَيْسَ مِنْ أجلِ أنْ يأكلَ السادةُ الكستناءْ
لِيَغْفِرِ الرّصاصُ ما تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وما تَأَخَّرْ!
لِيَغْفِرِ الرّصاصُ ياكيسنجرْ!![٢]

مما يلفت الانتباه في هذا النصّ هو التعبير الذي يحوي ما يشبه النصّ القرآني، ولكن القارئ لا يدري في هذا النـــصّ أ هو اقتباس أم تغيير لمعالم الآية؟ هناك تصريح بالآيات وتوظيفها مِنْ دون تغيير في بناء الكلمات وترتيبها إلاَّ بتغيير جزئي؛ غير أنَّ الخلاف كبير بين ما رمى إليه الشاعر من قوله «لِيَغْفِرِ الرّصاصُ ما تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وما تَأَخَّرْ!»، وما أراده النصّ القرآني من إيراد الآية:﴿**لِيَغْفِرَ لَكَ**

[١] - العَلق: ٢-١.

[٢] - أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٤٩.

اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ﴾[١]، لذلك يمكن اعتبار هذا التحول نوعاً من التمثل الذي فيه مبالغة بتصرف في الآية الكريمة.

وفي سبيل هذا، فقد عمد الشاعر محمود درويش، في كثير من قصائده إلى المزج بين الوطن والحبيبة، حتّى إنَّك لا تستطيع الفصل في كثير من قصائده الوطنية الملتزمة بين صورة الوطن وصورة المرأة عنده، فقد زيّن المرأة بالمظاهر التي توجد في طبيعة الوطن، وحمّلها هموم الوطن ومآسيه، كما وسم الوطن بِسمات المرأة، حتّى غدا كلّ منهما يدل الآخر. فكثيراً ما مزج درويش بين الوطن والمرأة، ولكن عندما يصوّر الشاعر المرأة، فأنَّه يستعير من جماليات القرآن، ليضفي بهذه الجماليات على محبوبته، لذلك قد يأتي هذا المزج عشوائياً لاستعمال الآيات القرآنية في غير موضعها اللائق. على سبيل المثال في قصيدة بعنوان (**الخروج من ساحل المتوسط**) وصف الشاعر محبوبته (=مدينة غزة) بأسماء الله وصفاته، حيث سبَّح الشاعرللتي أسرت بأوردته:

غَزةُ لا تصلّي حينَ تشتعلُ الْجراحُ عَلَى مآذِنها/وَ ينقلُ الصباح إلى مؤنئها، وَيكتملُ الرّدى فيها/ أتيتُ .. أتيتُ/قَلْبي صالحٌ لِلْشُربِ/سِيروا في شَوارع ساعدي تصلّوا/وَغَزةُ لا تبيع الْبرتقالَ لأنَّهُ دمها المعلّبْ/كُنْتُ أهربُ مِنْ أزقّتها/وَأكتبُ باسنَها مَوْتَى عَلَى جميزة/ فتصيرُ سيّدة وَتحملُ بي فتى حرا/ فَسُبحانَ التي أسرتْ بأوردتي إلى يَدِها!/ أتيتُ .. أتيتُ/ غَزةُ لا تصلّي /لم أجد أحَداً عَلَى جُرْحي سوى فمِها الصغيرْ/ وَساحلُ الْمتوسطِ اخْتَرقَ الأبدْ[٢]

كما نلاحظ، يعبّر الشاعر من خلال النصّ السابق عن حبّه لمدينته، ففي عبارة «فسبحانَ التي أسرتْ بِأوردتي إلى يدها!» يتعامل الشاعر مع غزة التي يصورها كالمحبوبة بصورة متعالية ومقدّسة، كأنها كائنة سماوية، فإنَّه يتناص مع قوله تعالى: ﴿**سُبْحَانَ الّذي أسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مَنَ الْمَسْجدِ الْحَرَامِ إلَىَ الْمَسْجِدِ الأقْصَى الّذي بَارَكْنَا حَوْلَهُ** ...﴾[٣]. فلو عدنا إلى بداية القصيدة، فسنجد أنها تشكل ملامح عامة في لوحة غزة بصفتها كالمحبوبة عند درويش، وقد صوّر الشاعرُ في هذه القصيدة الموتَ

[١] - الفتح:٢.

[٢] - محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، المجلد١، ص٤٧٥.

[٣] - الإسراء:١.

الذي فرض اليأس على الحياة وتعرقل العودة إلى هذه المدينة المحبوبة:«كُنْتُ أهربُ مِنْ أزقّتها وَأَكْتبُ باسنَها مَوْتَى عَلَى جميزة»، فَقبل أن يتعرض الفلسطيني للتشرد والتهجير، كان يعيش حياة مليئة بالفرح والسّرور، ولكن العدو هجّره وفرّقَ بينه وبين هذه المحبوبة ، فأفقده العبادة والسعادة، بل أفقده الحياة ذاهّا:«غزةُ لا تصلّي حينَ تشتعلُ الجراحُ عَلَى مآذِهٰا» ويكملُ درويش لوحة غزة، بتصويره غزة فتاة فلسطينية، وهو بذلك يرتقي بغزة لتكون رمزاً للمدينة التي أسرت بأوردة الشاعر إلى يدها.

محاكاةٌ لأسلوب القَسَم القرآني

في ضوء التفاعل مع النصوص القرآنية ينبغي للشاعر أن يجتنبَ الإشارات البعيدة واستعمالات مثيرة للدهشة، ولكن قد يشاهد في شعر المقاومة أن الأمر لم يقف عند ولوج ساحة اللغة القرآنية على استحياء أو الاقتباس منها كما فعل القدماء والمحدثون، وهو الأمر الذي كان يلقى استحسان النقاد والشعراء، بل إنَّه تعدى ذلك إلى استعمالات أخرى، قد لا نجد فيها ما يمسُّ معتقدًا أو يجرح شعورًا ـ على الأقل ـ في مظهرها المباشر، فإذا كان الله عزوجل قد أقسم بعدة أمور لعظمتها كقوله تعالى:﴿**وَالتِّيْنِ وَالزَّيْتُونِ**﴾، ﴿**وَطُورِ سِينِينَ**﴾، ﴿**وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ**﴾[١] فإنَّ الشاعر أمل دنقل يستلهم من واقع الشعب مآسي عظاماً ويقسم بها محاكياً القرآن الكريم:

وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونْ/وَطُورِ سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الْمَحْزُونْ/ لَقَدْ رَأيتُ يومَها سَفائِنَ الإفرنجْ/ تغوص تحتَ الموجْ/ وَملك الإفرنجْ/ يغوص تحتَ السّرجْ/ وَرايةُ الإفرنجِ تغوص، وَالأقدام تفري وَجْهَها

ويتكرر القَسَم لدى الشاعر، فيقسم مرة أخرى معرضاً بالقَسَم الإلهي، وبذلك، فإنَّ الشاعر يكشف عن العلاقة التي تربط شعره بالقرآن، ولكن طبيعة شعره المنتحل، تجعلها مثيرة للاضطراب والقلق مما يفعل الشاعر بلغة القرآن حين يحورها على النحو التالي مرة أخرى:

وَالتِّيْنِ وَالزَّيْتُونْ/وَطُورِ سِيْنِينَ، وَهَذَا الْبَلدِ الْمَحْزُونْ/ لَقَدْ رَأيتُ لَيْلَةَ الثَّامنِ وَالعشرينْ/ مِنْ سِبتمبر الْحَزينْ / رَأيتُ في هتافِ شَعْبي الْجريحْ/ رَأيتُ خَلْفَ الصُّورةْ /وَجْهكِ يا مَنْصُورةْ/ وَجْهَ لويس التاسع المأسور في يدي صبيحْ[٢]

[١]- التين: ١-٣.

[٢]- أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣١٩.

إنَّ هذا المقطع الشعري الذي يعتمد فيه الشاعر على تكرار القَسَم محاكياً القرآن الكريم هو أسلوب ليس فيه إبداع جميل.

نتائجُ البحث:

من خلال ما قام به البحث في أشعار محمود درويش وأمل دنقل في مجال التناصّ القرآني، يمكن استنتاج ما يأتي:

ـ حظي القرآن الكريم بنصيب وافر من التناصات والدراسات الأدبية والفكرية في الشعر، نظراً لما فيه من أسلوب معجز وقيمة سامية، فصارَ مصدراً أساسياً للثقافة على جميع الأصعدة، ولعلّ التطور الذي طرأ على الحياة السياسية في العصر الحديث جعل إفادة الشاعرينِ محمود درويش وأمل دنقل من القرآن الكريم وسيلة لمواجهة الحملات الاستعمارية التي استهدفت الموروث والمعتقد استهدافاً غير خاف على فطن.

ـ قد نلاحظ أنَّ الشاعرينِ قد قصدا استخدام العبارات والقصص القرآني عفواً أو قصداً لِتحقيق غاية مقصودة، وهي إضاءة عتمة النصّ، وذلك عندما لا يتيسّر لهما البوح والكشف، وخاصّة في قصائدهما السياسية، مما يمكنه من التمويه والتصرّف بالآيات على نحو إيجابي أو سلبي أحياناً. فيحمِّلانها ما يريدان من معان ومضامين حتّى وإن تعارَضَتْ مع مضمونها الأصلي في سياقه القرآني.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

ـ القرآن الكريم

١- الآمدي، أبوالقاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، الجزء الأول، تحقيق: أحمد صقر، الطبعة الثانية، مصر، دار المعارف، ١٩٧٢م.

٢- البستاني، محمود، **الإسلام والفنّ**،الطبعة الثانية، لبنان، بيروت، ١٩٩٢م.

٣- جعفر العلاق، علي، **الشعر والتلقي**، الطبعة الأولى، عمان، دار الشروق، ١٩٩٧م.

[1] - المرجع نفسه، ص٣٢٠.

٤- محمد، حسين نجيب ، **حياة السيد المسيح (ع) في القرآن الكريم**،الطبعة الأولى بيروت، دار الهادي للطباعة والنشر، ٢٠٠٢م.

٥- الخضور، صادق عيسى، **التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**، الطبعة الأولى عمان- الاردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

٦- درويش، محمود، ، **ديوان محمود درويش**(مجلدين)، ط:١٤، بيروت دار العودة، ١٩٩٤م.

٧- دنقل، أمل ، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الطبعة الثانية، بيروت، دار العودة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٥م.

٨- زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط١، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧م

٩- الزعبي، أحمد، **"التناص نظرياً وتطبيقياً"**، ط:٢، عمان: مؤسسة عمرية، ١٩٨٩م.

١٠- الصمادي، امتنان عثمان، **"شعر سعدي يوسف** (دراسة تحليليّة)"، ط:١، عمّان: مطبعة الجامعة الأردنيّة، ٢٠٠١م

١١- ضرغام، عادل "**في تحليل النص الشعري**"، ط:١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩م

١٢- عبدالمطلب، محمد، **"قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

١٣- عزام، محمد، **"شعرية الخطاب السردي"**، ط:١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.

١٤- العلاق، علي جعفر، **"الشعر والتلقي"**، ط:١، عمان: دارالشروق، ١٩٩٧م.

١٥- القرضاوي، يوسف، **"كيف نتعامل مع القرآن العظيم؟"** ط:٣، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٠م.

١٦- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **"العمدة في محاسن الشعر وآدابه"**، المجلد٢، تحقيق: محمد قرقزان، ط:١، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨م.

١٧- كرستيفا،جوليا،**"علم النصّ"**، ترجمة: فريد الزاهي، ط:١، المغرب: دار البيضاء، ١٩٩١م.

١٨- موسى، خليل، **"قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: (دراسة)"**، ط:١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

١٩- وعدالله، ليديا، **"التناصّ المعرفي في شعر عزالدّين المناصرة"**، ط:١، الأردن: عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. ٢٠٠٥م.

٢٠- هلال، محمد غنيمي، **"الأدب المقارن"**، ط:٣، مصر: مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ت).

المقالات والأطروحات:

١- بركة، نظمي، **"التناصّ الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر"**، مجلة فكر وإبداع، القاهرة، العدد٢٣، ٢٠٠٤م.

٢- جابر، ناصر،**"التناصّ القرآني في الشعر العماني الحديث"**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد٢١، ٢٠٠٧م.

٣- جربوع، عزة،**"التناصّ مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر"**مجلة فكر وإبداع، العدد ١٣، ٢٠٠٢م.

٤- حمدان، عبدالرحيم،**"التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة"**، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد الثالث، العدد ٣، ٢٠٠٦م.

٥- الزيود، عبدالباسط، **"المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش:** (دراسة في جمالية التلقي)"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد١٨، العدد٣٧. ١٤٢٧ه.

٦- طه، أحمد، **قراءة النهاية: "مدخل إلى قصائد الموت في "أوراق الغرفة"**، مجلة الإبداع، العدد الخامس، ١٩٨٤م.

٧- عيد، رجاء، **"النص والتناص"**، بحث مستخرج من مجلة علامات في النقد، المجلد الخامس، نادي جدة الثقافي، المملكة العربية السعودية: جدة،١٩٩٠م.

٨- مرتاض، عبد الملك، **"فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"**، مجلة علاقات، الجزء الأول، المجلّد الأول، ١٩٩١م.

٩- هلال، عبدالناصر، **"توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر"**، أطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس: كلية البنات، ١٩٩٦م.

المصادر الإنترنتية:

1- http://.misuratau.edu.ly/alsatil/5/8.pdf

١ ـ الكلامي، ناجية مولود (د.ت) "التناصّ القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، **مجلة الساتل.**

2- http:// tolga.maghrebarabe.net

٢ ـ خواجة، علي حسن (٢٠١٠م) "**استحضار الغائب**: (قراءة في منجز شهاب محمد الشعري)"

3- http:// alukah.net/Literature_Language

٣ ـ عمّارة، إخلاص فخري (٢٠٠٧م) **"شروط استلهام القرآن الكريم والاقتباس منه"**

4-http:// almuqri.com/printpage.php

٤ ـ موقع محمد مختار مصطفى المقرئ، "**حكم الاقتباس من القرآن"**

5-http://flyarb.com

٥ ـ منتديات فلاي كيت، "**فتوى خطيرة حول تضمين آيات القرآن في الشعر وغيره"**

6-http:// alukah.net/Web/literature_language

٦ ـ شبكة الألوكة، "**الاقتباس واستلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل"**

7-http:// mexat.com

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

مسوّغات أمّ الباب في التّراث النّحويّ

الدكتور إبراهيم محمّد البب *

الملخّص

يقف هذا البحث عند مصطلح كثُر استخدامه في نحونا العربيّ تحت عنوان " أُمّ الباب "، محاولاً تحديده، مع بيان المفاهيم الّتي استُخْدِمَتْ للتّعبير عنه، أو الّتي تنوّعت للوصول إليه. وذلك من خلال تتبّع قسم كبير من علماء النّحو والاطّلاع على مؤلّفاتهم. ثمّ يبحث في توظيف هذا المفهوم في التّراث عبر ثلاثة عناوين فرعيّة هي: الأدوات غير العاملة الّتي قام النّحاة بإعراب قسم كبير منها بناء على المعنى الّذي تؤدّيه، فقدّموا براهين وحججاً لتسويغ أصالتها. والأدوات العاملة الّتي يختلف في بعضها الإعراب عن المعنى الدّلاليّ أو السّياقيّ الّذي ترد فيه، وقد يتّفق في بعضها الآخر الإعراب مع المعنى؛ كما أنّهم رَأَوا في هذه الأدوات خصوصيّات تنفرد بها كلّ أداة عن الأخرى في أثناء الاستدلال على الأصالة الّتي يتحدّثون عنها. والأبواب النّحويّة لبعض الأفعال الّتي بيّن البحث فيها المعطيات الّتي اعْتُمِدَتْ، والمبرّرات الّتي سوّغت هذه التّسمية تصريحاً أو تلميحاً. وهي مبرّرات تعود إلى الشّكل أحياناً، وتعتمد على المضمون أحياناً أخرى، وقد تأخذ بكليهما معاً.

الكلمات المفتاحيّة: أمّ الباب، المنـــزلة، الأصل.

- **المقدّمة:**

في التّراث النّحويّ مجموعةٌ من القضايا الّتي جُعِلَتْ أصلاً. وهذا الأصل كثيراً ما عُبِّرَ عنه بمصطلح أمّ الباب. فقد دأب النّحاة منذ سيبويه على الوقوف عند هذا المصطلح.، يعزون إليه كثيراً من مسائلهم وقضاياهم بأساليب مختلفة، وعبارات متنوّعة، تفضي جميعها إلى هذه الدّلالة.

فأحياناً يكون تصريحاً لفظيّاً واضحاً، وأحياناً أخرى يكون بتعابير أو تسميات يمكن حملها على ذلك. كتصريحهم بالأصل أو الأصالة، والحمل، والمنزلة، ومجيء كلمة بمعنى كلمة أخرى، والمشهور أو

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/١٥= ٢٠١١/١٢/٦ تاريخ القبول: ١٣٩٠/١٢/٢٠ = ٢٠١٢/٠٣/١٠

الشّهرة، وكثرة الاستخدام... إلخ. وكلّها تسميات تعود إلى مفهوم " أمّ الباب " الّذي عدّوه رأساً أو محوراً تدور حوله هذه الألفاظ، وتتّسم بما يتّسم به، وتدلّ على ما يدلّ عليه. وليست هذه التّسمية اعتباطيّةً أو مصادفةً أو ظنّاً أو... وإنّما هي – في تقديري - خلاصة فكرٍ منظّمٍ ممنهجٍ حفظ التّراث اللغويّ، وبنى القاعدة النّحويّة بعد دراسة وفهمٍ حتّى اكتملت على صورها الّتي أريد لها أن تكون؛ فكرٍ لم يكن ببعيدٍ عن المنطق ودلالاته، أو علم الكلام ومفاهيمه الفلسفيّة. فكلمة " أمّ " قد يكون فضّلها نحاتنا القدماء ومن تبعهم لما لها من دلالة - في أذهانهم – على الأصالة، والبيان، والوضوح، والشّمول، والاتّساع، والتّجدّد، وغير ذلك من الدّلالات الّتي تجعلها أكثرَ خصوبةً، وأشمل استيعاباً، وألصق بياناً بالمراد.

والحديث عن " أمّ الباب " حديثٌ يتّسع؛ إذ يجنحُ دلالة إلى مفهوم الأصل والفرع، والثّابت والمتغيّر، وما يعمل بشروط وبغير شروط. كما يجنح إلى تساؤلات مفادها: ما حدود " أمّ الباب "؟. وهل هو للمطّرد في العمل أو لغيره؟. ومتى يكون المصطلح شاملاً ومتى لا يكون؟. وهل للوظيفة النّحويّة أو للمحور الدّلاليّ أثر في ذلك؟. وأيندرج تحته ما ليس فيه خلاف في النّوع بين الاسميّة والفعليّة والحرفيّة أم ما فيه خلاف؟... وهذه الأشياء تحتاج إلى دراسة شاملة وقراءةٍ مفصّلة للتّراث.

أهداف البحث وأهمّيّته:

يهدف البحث إلى الوقوف عند ما تناوله النّحاة في تعابيرهم الّتي تندرج تحت هذا المصطلح، للكشف عن المسوّغات الّتي أتاحت لهم جعل ما وقفوا عنده أمّاً للباب، أو أصلاً للحمل عليه. ولن يخوض البحث في البنى العميقة لمصطلح أمّ الباب، وإنّما سيتجاوزها مكتفياً بما تناوله النّحاة – تصريحاً أو تلميحاً – من ألفاظ اختصّت بوظيفة نحويّةٍ ما؛سواء أكان ذلك على مستوى حروف المعاني أم على مستوى بعض الأبواب النّحويّة المختلفة.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ الّذي يقوم على قراءة ما يتعلّق بهذه الظّاهرة في التّراث اللغويّ عامّةً، والنّحويّ خاصّةً، ثمّ تصنيف تلك القراءة، وتبويب معطياتها، وتحليلها تحليلاً يُظْهر النّتائج المستمدّة من هذا الاستقراء.

البحث:

ورد مصطلح " أمّ الباب " في أغلب كتب النّحو مصرّحاً به في مسائل متعدّدة تندرج تحت الأدوات غير العاملة، والأدوات العاملة، والأبواب النّحويّة لبعض الأفعال.

- الأدوات غير العاملة:

في الأدوات غير العاملة عبارات كثيرة استُخْدِمَتْ للتّعبير عن الإعراب بالمعنى أو الدّلالة. فقد أعرب النّحاة كثيراً من هذه الحروف بناءً على المعنى، وليس بناءً على الوظيفة النّحويّة. وأوّل هذه الحروف الهمزة الّتي هي أصل أدوات الاستفهام، وأمّ الباب فيه. وما تعبيرهم عن إعرابها بأنّها حرف استفهام إلاّ ترجمة لمعناها. وقد يكون لجعلهم إيّاها " أمَّ الباب " مبرّرات وميزات لا نجدها في غيرها من أدوات الاستفهام الأخرى. فسيبويه يرى أنّها في الأصل حرف استفهام، ولا تأتي لغيره، وليس للاستفهام حرف غيرها[1]. وقد صرّح بأمّيّتها للاستفهام كلٌّ من ابن الحاجب، وابن يعيش، والزّركشيّ[2]. وصرّح بأنّها أصل في الاستفهام كلٌّ من المراديّ وابن هشام الأنصاريّ[3].

ثمّ راح النّحاة يفنّدون مبرّرات أصالتها أو تقديمها على غيرها. فمن ذلك أنّها ترد لمعانٍ أخرى غير الاستفهام الحقيقيّ، وأنّها تدخل على الإثبات وعلى النّفي. ولها تمام التّصدير، ويجوز حذفها بدليل، وتحمل عليها في الدّلالة أدوات أخرى كما في "كم" الاستفهاميّة. ويمكن معادلتها بأَمْ كما يمكن الفصل بينها وبين الفعل، ويجوز دخولها على الواو والفاء وثمّ من حروف العطف... إلى ما هنالك من المسوّغات الّتي تجعلها أكثر اتّساعاً ودوراناً واستخداماً من أدوات الاستفهام الأخرى.

والأداة الثّانية من حروف المعاني الّتي عبّر النّحاة عن إعرابها بمعناها هي السّين المختصّة بالمضارع. فهي حرفُ استقبال إعراباً ومعنًى. ويبدو من تعابير النّحاة ومصطلحاتهم أنّها الأصل في الدّلالة على الاستقبال؛ وأنّ "سوف" محمولةٌ عليها" إلاّ أنّ سوف أشدّ تراخياً في الاستقبال من السّين وأبلغُ

---

[1] - سيبويه، **الكتاب**، ج١ ،ص ٩٩.

[2] - ابن الحاجب، **الإيضاح في شرح المفصّل**،ج ٢،ص ٢٣٤. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٥١. والزّركشي **البرهان**،ج ٤ ،ص ١٧٨.

[3] - الزّجّاجيّ، **الجمل في النّحو**،ص ١٣٤. والمراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٣١. وابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ١٨ – ٢٥.

تنفيساً"[١]. ويوضّح العكبريّ سبب اختصاص السّين بالفعل وقربها منه، وابتعاد "سوف " عنه، فيقول: "وإنّما اختصّتِ السّين بالفعل لأنّ معناها جواب لن يفعل، وكذلك سوف. إلاّ أنّ سوف تدلّ على بعد المستقبل من الحال، والسّين أقرب إلى ذلك منها"[٢]. وكأنّ في هذا التّوضيح إشارةً إلى أصالة السّين وفرعيّة "سوف". وهي أصالة قد تكون مستمدّة من عدد الحروف. فربّما دلّت قلّة الحروف على الأصالة، وكثرتها على التّفرّع. ولهذه الظّاهرة نظائر كثيرةٌ في تراثنا اللّغويّ. نذكر منها ما وقف عليه ابن جنّيّ في " باب في زيادة الحروف وحذفها ". فقد يكون الحرف مغنياً عن الفعل؛ كما النّافية الّتي تعني أنفي، وإلاّ بمعنى أستثني، والواو بمعنى أعطف، و"هل" بمعنى أستفهم... إلخ. [٣] وقد تكون قلّةُ الحروف دالّةً على قوّة المعرفة، وزيادتها دالّةً على إرادة التّوكيد بها؛ يقول:" فأمّا عذر حذف هذه الحروف فلقوّةِ المعرفة بالموضع... وأمّا زيادتها فلإرادة التّوكيد بها" [٤].

وتكون " أيْ " حرفَ تفسير معنًى وإعراباً. وهي الأصل في هذا الباب، ولم يصرّح النّحاة بهذه الأصالة، ولكن يفهم من عباراتهم أنّها أصل ذلك. فالتّفسير بالحروف لا يكون إلاّ بالحرفين " أي " و" أنْ ". وفي كتب التّراث النّحويّ إجماعٌ على أنّ " أنْ " التّفسيريّة محمولة على " أيْ ". وهذا الحمل أو الأصالة عبّر عنه النّحاة بمصطلح المنـــزلة، بدءاً من سيبويه الّذي عقد لذلك باباً قال فيه: " هذا باب ما تكون فيه أنْ بمنـــزلة أي " [٥]. ويكاد يجمع من ذكر التّفسير بأنْ على أنّها بمنـــزلة " أي " [٦]. ولهذا الحمل مبرّراته عندهم. فقد ذكروا ما يسوّغ أصالة " أي " وفرعيّة " أن ". وممّا ذكروه أنّ " أيْ " تكون حرف تفسير في المفردات والجمل، وتقع بعد القول وغيره، وليس في مجيئها للتّفسير شروط

---

[١] - ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٤٨. المراديّ، **الجنى الدّاني**، ص٥٩، ٤٥٨. وابن هشام، **مغني اللبيب**، ص١٨٤ – ١٨٥.

[٢] - العكبريّ، **اللّباب في علل البناء والإعراب**، ج١ ،ص ٤٩.

[٣] - ابن جنّيّ، **الخصائص**،ج٢ ،ص ٢٧٣ – ٢٧٤.

[٤] - المرجع نفسه،ج ٢ ،ص ٢٨٤.

[٥] - سيبويه، **الكتاب**،ج ٣ ،ص ١٦٢.

[٦] - المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٢٢٠، ٢٢٣. وابن هشام، **المغنيّ**،ص ٤٧، ١٠٦. *وابن يعيش*، **شرح المفصّل**،ج٨،ص ١٤١.

محدّدة. وأمّا " أنْ " فلا تكون إلاّ في الجمل، ولا تأتي للتّفسير إلاّ بشروط، منها: أن تسبق بجملة فيها معنى القول دون حروفه، وأن تتأخّر عنها جملة، وألاّ يدخل عليها حرف جرّ. وأضاف ابن يعيش في الفرق بينهما عبارةً قلّما وقف عندها النّحاة، وهي قوله: " فأمّا أي فتكون تفسيراً لما قبلها وعبارة عنه "[١]. ثمّ راح يشرح هذه العبارة مبيّناً أنّ الجملة الواقعة بعد " أي " إمّا أن تكون توضيحاً قريباً بلفظه ممّا قبلها، كقوله:

وتَرْمِيْنَني بالطَّرفِ أيْ أنْتَ مُذْنِبٌ وَتَقْلِيْنَني لكــنَّ إيّــاكِ لا أقــلي

وهذا ما عبّر عنه بقوله " تفسيراً لما قبلها ". وإمّا أن تكون هي نفسها ما قبل " أي "، كقولك: رَكِبَ بسيْفِهِ؛ أيْ وسيفُهُ معه. وهذا ما عبّر عنه بقوله " عبارة عنه ".

وليس الأمر كذلك مع " أنْ ". فالكلام قبلها فيه شيء من الشّمول أو العموم أو الغموض؛ ثمّ تأتي " أنْ " لتفسّره وتوضّحه. ففي قوله تعالى: ﴿**وانْطلقَ الملأُ منهم أنْ امشوا واصْبِروا على آلهتكم...**﴾ **ص ٦** نجد أنّ المشيَ يختلفُ عن الانطلاق، لأنّه تخصيصٌ وتحديدٌ وتقييد، وأمّا الانطلاقُ فعموم وشمول واحتمال. ولذلك كانت " أيْ " أشمل في استخدامها من " أنْ " فجُعِلَتْ أمَّ الباب. أضف إلى ذلك أنّ " أي " لا تأتي إلاّ لوظيفتين نحويّتين، هما: النّداء، والتّفسير. وأمّا " أن " ففيها أربعة أوجه نحويّة، هي: النّصب، والتّخفيف، والزّيادة، والتّفسير. وربّما كان ذلك هو سبب جعلهم " أن " فرعاً و" أيْ " أصلاً.

وحرف الإضراب الّذي لا يفارق هذا المعنى إلى غيره هو "بل". وتعرب في تعبير النّحاة: حرف إضراب لا محلّ له من الإعراب. والإضراب معها كما يذكر النّحاة على نوعين: إبطاليّ وانتقاليّ. وقرينة هذا المعنى أن يأتي بعدها جملة. وأمّا إنْ جاء بعدها مفرد فهي حرف عطف لا حرف إضراب [٢]. ومعنى الإضراب كما يقول سيبويه " تركُ شيء من الكلام وأخذٍ في غيره " [٣]. ودلالة أصالة " بل " في

---

[١] - ابن يعيش، **شرح المفصّل**، ج٨ ، ص١٤٠.

[٢] - ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ١٥١ – ١٥٢.

[٣] - سيبويه، **الكتاب**،ج ٤ ،ص ٢٢٣.

الإضراب أمران [١]: الأوّل أنّ معنى الإضراب لا يفارقها، و لم يُذْكَر لها من المعاني غيره. والثّاني أنّ " أو " تأتي للإضراب بمعنى " بل "؛ وتحمل عليها في أداء هذه الدّلالة.

ومزج النّحاة في بعض الأدوات بين أكثر من مصطلح، وجعلوا هذا التّركيب المزجيّ كالكلمة الواحدة. إذ رَأَوا في بعض الأدوات أكثر من معنى، بل إنّهم لم يفصلوا بين المعاني الدّقيقة لبعض الأدوات فلجؤوا إلى هذا التّركيب الثّنائيّ. من ذلك ما نراه في تعبيرهم عن " ألا " الّتي جعلوها حرف تنبيه واستفتاح. فمزجوا فيها بين الوظيفة النّحويّة والدّلالة السّياقيّة. ويفهم من كلام ابن هشام أنّ التّنبيه هو معناها، والاستفتاح هو وظيفتها النّحويّة؛ يقول في معرض حديثه عنها " تكون للتّنبيه فتدلّ على تحقّق ما بعدها، وتدخل على الجملتين... ويقول المعربون فيها حرف استفتاح فيبيّنون مكانتها ويُهْمِلون معناها " [٢].

و لم يذكر سيبويه في " ألا " غير التّنبيه، يقول في باب عدّة ما يكون عليه الكلم: " وأمّا ألا فتنبيه، تقول ألا إنّه ذاهب " [٣]. وعلى هذه الدّلالة حمل " أما " فجعل قولهم: أما إنّه ذاهب بمترلة ألا إنّه ذاهب، و لم يذكر الاستفتاح [٤]. وأمّا الرّمّانيّ والزّجّاجيّ فيجعلان " ألا " تنبيهاً وافتتاحاً، و لم يذكرا مصطلح الاستفتاح [٥]. ويبدو أنّ هذا المصطلح نشأ بداية القرن السّابع الهجريّ.

ولهذه الأداة أصالة في هذا المعنى، لأنّ غيرها يحمل عليها، وهي لا تُحْمَلُ على غيرها. وممّا حُمِلَ عليها الأداة " أَمَا " الّتي عدّوها حرف استفتاح بمترلة " ألا "[٦]. وكذلك حُمِلَتْ عليها " ها " الّتي للتّنبيه[٧]. ويبدو من استخدامهم مصطلح المترلة أنّ الأصالة في " ألا " والفرعيّة في غيرها. وربّما حَمَلَهم على هذه الأصالة الثّبات في " ألا " والتّغيُّر في غيرها. فقد ذكروا أنّ " أما " تُحْذَفُ ألفُها فتبقى بمعنى "

---

[١] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٢٢٩، ٢٣٥.

[٢] - ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٩٥ – ٩٦.

[٣] - سيبويه، **الكتاب**،ج ٤ ،ص ٢٣٥.

[٤] - المصدر نفسه،ج ٣ ،ص ١٢٢.

[٥] - الرّمّانيّ، **معاني الحروف**،ص ١١٣، والزّجّاجيّ، **حروف المعاني**،ص ١١.

[٦] - المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٣٩٠. وابن هشام، **مغنيّ اللبيب**،ص ٧٨.

[٧] - ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١١٥ – ١١٦.

ألا ". ونقلوا عن العرب قولهم: أم والله لأفعلَنَّ؛ وهم يريدون " أما "، فحذفوا ألفها للتّخفيف. كما ذكروا أنّ " ها " تكون للتّنبيه فتدخل على أسماء الإشارة وعلى الضّمائر فقط، في مثل: هذا، وهذه، وها أنا ذا، وها هو ذا... إلخ. وذلك لتنبيه المخاطب على ما بعدها من الأسماء المبهمة [١].

وتنفرد " ألا " بالأصالة في معنى آخر ذكره النّحاة وهو العرض والتّحضيض، وقد جعلوا التّركيب ثنائيّاً وإن كان دوران العرض في كتبهم أكثر من التّحضيض. ولم يصرّحوا بأصالتها، ولكن يفهم من كلامهم أنّها أصلٌ وأنّ " ألاّ، وهلاّ، وأما، ولولا، ولوما " محمولة عليها. فقد ذكر ابن يعيش من حروف التّحضيض " هلاّ وألا " من دون تحديد للأصل، ثمّ أضاف إليهما " لولا ولوما "، وأضاف إلى الأخريين دلالة الامتناع إضافة إلى التّحضيض [٢]. وذكر المراديّ أنّ " ألا " تكون للعرض، وهي مختصّةٌ بالأفعال، نحو: ألا تنزلُ عندنا فتُحَدِّثَنا. وإنْ جاء بعدها اسمٌ فهو مقدّرٌ على إضمار الفعل. وتكون للتّحضيض لأنّها مختصّةٌ بالطّلب، ولكنَّ التّحضيض أشدُّ توكيداً من العرض [٣]. وأمّا ابن هشام فقد جعل " ألا " للعرض والتّحضيض معاً. ووافق المراديّ في أنّ العرض طلبٌ بلين، والتّحضيض طلبٌ بحثٍّ وتوكيد [٤].

ودلالة العرض والتّحضيض في " ألا، وهلاّ، ولولا، ولوما " مطّردة عند معظم النّحاة. ولكنّهم لم يذكروا الأصل، ولم ينبّهوا على حمل أداة على أخرى في هذه الدّلالة ما عدا المراديّ الّذي يفهم من كلامه التّصريح بأصالة " ألا " عندما قال عن" أما ": " تكون للعرض كأحد معاني " ألا " المتقدّمة الذّكر " [٥].

وأيّاً ما كانت هذه الدّلالة أو هذه المصطلحات فإنّ قرب " ألا " من أصالة العرض والتّحضيض أكثر من غيرها، وأنّ التّعبير بثنائيّة التّركيب يشمل الإعراب والمعنى على حدّ سواء.

---

[١] - المرجع نفسه،ص ١١٦.

[٢] - ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ص ١٤٤ – ١٤٥.

[٣] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٣٨٢.

[٤] - ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٩٧.

[٥] - المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٣٩٢.

وممّا عبّروا عن إعرابه بمعناه وكان أصلاً أو أمّاً للباب هو حرف الجواب " نعم " الّتي أعربوها حرف جواب لا محلّ له من الإعراب، ومعناها عندهم لا يخرج عن الجواب وإن اختلفت ألفاظهم زيادةً أو نقصاً. فهي عند سيبويه عدّةٌ وتصديقٌ من دون ذكر لمصطلح الجواب [١]. وأضاف من جاء بعده مصطلح الجواب؛ فرأوها حرف جواب، وهي عدّةٌ وتصديقٌ، أو وعدٌ وإعلام. وتأتي لتصديق المخبر، أو إعلام المستخبر، أو وعد الطّالب [٢]. وذكر بعضهم فروقاً بينها وبين بعض أحرف الجواب؛ وربّما كان في هذه الفروق ما يبيح لها تصدّر هذا الباب. وقد حملوا عليها مجموعة أدوات جعلوها أشبه بالفروع التّابعة لها [٣]. لأنّ " نعم " هي المحور أو المعيار الّذي كانوا يقيسون عليه؛ فقالوا في كلّ واحدة منها حرف جواب بمعنى " نعم ". وبذلك جعلوها أصلاً وجعلوا غيرها فرعاً تابعا لها. وممّا يسوّغ هذه الأصالة أو الفرعيّة عبارتهم المكرّرة في كلّ أداة " حرف جواب بمعنى نعم " [٤]. وأمّا الأدوات المحمولة عليها فهي: " إنّ، وإي، وبجل، وبلى، وجلل، وجير، وأجل، ولا " [٥]. وممّا يسوّغ جعلهم إيّاها أصلاً في الجواب - على الرّغم من أنّها وردت للجواب أربع مرّاتٍ في القرآن الكريم، ووردت " بلى " اثنتين وعشرين مرّة – أنّها أكثر استخداماً وتداولاً من " بلى "، وهي تصلح في الأماكن كلّها. وأمّا بلى فلا تصلح إلاّ بعد النّفي. وبذلك تحمل " نعم " من الاتّساع في الاستخدام ما لا تحمله " بلى ". يقول ابن هشام: " والحاصل أنّ " بلى " لا تأتي إلاّ بعد نفي، وأنّ " لا " لا تأتي إلاّ بعد إيجاب، وأنّ " نعم " تأتي بعدهما " [٦].

- الأدوات العاملة:

الأدوات العاملة هي الّتي تحمل وظيفة نحويّة مستقلّة عن معناها الدّلاليّ أو السّياقيّ. إذ تأتي عاملة للجرّ أو النّصب أو الجزم، ويكون معناها مختلفاً في التّعبير عن إعرابها. وأحياناً قد يجمعون في إعرابهم

---

[١] - سيبويه، **الكتاب**،ج ٤ ،ص ١٢٣.

[٢] - الرّمّانيّ، **معاني الحروف**،ص ١٠٤. والزّجّاجيّ، **حروف المعاني**،ص ٦. والمراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٥٠٥ – ٥٠٦.

[٣] - ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٤٥٢. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٢٣.

[٤] - على سبيل المثال: ابن هشام، **مغني اللبيب**: ٥٦، ١٠٥، ١٥١، ١٦٢... إلخ.

[٥] - ابن يعيش، *شرح المفصّل*،ج ٨ ،ص ١٢٤. وابن الحاجب، *الإيضاح في شرح المفصّل*،ج ٢ ،ص ٢١٣ وما بعدها.

[٦] - ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٤٥٢. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٢٣.

بين المعنى والوظيفة النّحويّة، فيقولون مثلاً: الباء حرف جرّ وقسم، " أنْ " حرف مصدريّ ونصب واستقبال... إلخ. والفرق بين هذا النّوع وما سبقه أنّ الأداة هنا لها دلالة سياقيّة وعمل نحويّ وظيفيّ؛ وإن كان في هذا العمل خلاف. إذ جعل بعضهم العمل للأداة نفسها، وعزاه بعضهم لغيرها. ومهما يكن فإنّ هذا النّوع يختلف عمّا سبقه؛ لأنّ الأدوات غير العاملة الّتي مرّت سابقاً كان المصطلح واحداً فيها إعراباً ودلالة. والأدوات العاملة الّتي صرّح النّحاة بأمّيتها للباب تصريحاً أو تلميحاً هي أكثر من تلك الّتي لم تعمل. وكانوا يصرّحون بأمّ الباب أحياناً، ويعبّرون عنه أحياناً أخرى بمصطلحات دالّة على ذلك كالأصل والفرع، أو القوّة، أو المترلة، أو كثرة الاستعمال، أو الحمل، أو القياس، أو ما يوحي بذلك.

فقد ذكر النّحاة أنّ الباء هي أصل حروف القسم. تجرّ ما بعدها عملاً وتحمل معنى القسم دلالة. ولهذه الأصالة مبرّراتها عندهم. فالباء تنفرد بأمور لا تجوز في غيرها، منها: جواز ذكر الفعل معها، وجواز دخولها على الضّمير، وجواز استخدامها في القسم الاستعطافيّ، وهي تجرّ في القسم وفي غيره[١]. وهي عند النّحاة أكثر أدوات القسم استخداماً؛ إلاّ سيبويه الّذي جعل الواو أوّلاً، ثمّ الباء بعدها؛ قال: " وللقسم والمقسم به أدواتٌ في حروف الجرّ، وأكثرها الواو، ثمّ الباء، يدخلان على كلّ محلوف به، ثمّ التّاء... " [٢]. وجعل بعضهم الواو بدلاً من الباء، والتّاء بدلاً من الواو، يقول الزّمخشريّ: " الباء هي الأصل، والتّاء بدل من الواو المبدلة منها " [٣]. وهذه الميزات لا توجد في غير الباء من أحرف القسم. ولذلك كانت الأحرف الأخرى محمولةً عليها، وفرعاً لها. وأمّا الأحرف المحمولة عليها كالواو، والتّاء، واللام، والهمزة فليس لأيٍّ منها ميزات الباء؛ وهي أحرف مشروطة بدخولها على اسم الله تعالى، وبوجوب حذف فعل القسم معها.

---

[١] - العكبريّ، **اللباب في علل البناء والإعراب**،ج ١،ص ٣٧٤. والمراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٤٥. وابن هشام، **المغني**،ص ١٤٣. والسّيوطيّ، **همع الهوامع**، ج ١ ،ص٤٧٧ – ٤٨٢.

[٢] - سيبويه، **الكتاب**،ج ٣ ،ص ٤٩٦.

[٣] - الزّمخشريّ، **الكشّاف**،ج ٣ ،ص ١٢٢. المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٥٧. وابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ١٥٧.

وممّا فيه أصالة تقاس عليها أدوات أخرى أو تُحْمَلُ عليها الواو العاطفة الّتي عبّر النّحاة عنها نحويّاً بالعطف، ودلاليّاً بأكثر من مفهوم؛ كالإشراك، والجمع، والتّرتيب، والمعيّة... إلخ. ولها أحكام تنفرد بها عن غيرها من أحرف العطف الأخرى تبلغ ما يقرب من ستَّ عشرةَ ميزةً [١]. وقد صرّح بعضهم بأنّها أمّ الباب في العطف، يقول المراديّ: " وهذا أصل أقسامها وأكثرها، والواو أمّ باب حروف العطف، لكثرة مجالها فيه، وهي مشركةٌ في الإعراب والحكم " [٢]. وعبّر عن أصالة الواو في العطف غير واحد النّحاة. وبناء على هذه الأصالة حُمِلَتْ عليها أحرف العطف الأخرى. وقد يكون في بعض مصطلحاتهم ما يعلّل سبب أصالتها. فهي لا تدلّ إلاّ على الإشراك أو الجمع، والأدوات الأخرى تدلّ على الإشراك وعلى شيء آخر. ولذلك كانت الواو كالمفرد وبقيّة الأدوات كالمركّب. وبالقياس المتّبع عند النّحاة فإنّ المفرد أصل للمركّب وسابق عليه. ويفهم من حديثهم عن أحرف العطف أنّ لهذه الواو الّتي هي أمّ الباب ميزتين لا تتحقّقان في غيرها: الأولى انفرادها بأحكام خاصّة لا نجدها في الأحرف الأخرى. والثّانية أنّها للإشراك في الإعراب والحكم معاً. يضاف إلى ذلك أنّها ساميّة الأصل في العطف، وأخواتها العواطف إمّا موضوعة اختصّت في وضعها بالعربيّة، وإمّا أنّها لم تستخدم في كلّ اللغات السّاميّة [٣]. وقد حُمِلَ على هذه الواو أحرف أخرى للعطف، فذكر النّحاة أنّ " أو " تكون بمعنى الواو، و" إلاّ " تكون بمنزلة الواو في التّشريك في اللفظ والمعنى [٤].

وفي حروف الجرّ الأصليّة يفهم من تعابير النّحاة أنّ " من " هي أمّ الباب في ذلك. إذ حُمِلَ عليها كثير من حروف الجرّ عملاً ودلالة. ويرى النّحاة أنّ لها صدرَ الباب لأسباب. منها كثرة الاستعمال، وسَعَةُ التّصرّف، ووقوعها في أوّل حروف الجرّ. يقول ابن يعيش في شرحه معلّلاً تقديمها وتصدّرها لدى الزّمخشريّ: " قد صدّر صاحب الكتاب كلامه وابتدأه بمن، وهي حريّةٌ بالتّقديم لكثرة دورها في الكلام، وسعة تصرّفها... " [٥]. ثمّ بيّن أنّ السّعة والتّصرّف يقومان على أمور متعدّدة، منها: ابتداء

[١] - ابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٤٦٤. والسّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ١١٨.

[٢] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ١٥٨.

[٣] - برجشتراسر، **التّطوّر النّحويّ للغة العربيّة**،ص ١٧٨.

[٤] - ابن هشام، مغني *اللبيب*،ص ١٠١، والمراديّ، *الجنى الدّانيّ*،ص ٢٢٩.

[٥] - ابن يعيش، شرح *المفصّل*،ج ٨ ،ص ١٠.

الغاية زمانيّة ومكانيّة، وكونها للتّبعيض، وبيان الجنس، والبدل، ولانتهاء الغاية عند بعضهم، وجواز زيادتها، واختصاصها بجرّ الظّروف بعد وقبل ودون وعند ولدن ولدى وحيث....

ومن تصدّرها للباب حمل مذ ومنذ عليها، يقول الزّجاجيّ: " منذ في الزّمان بمترلة من في سائر الأسماء " [١]. وهي واحدة من حروف الجرّ الأصليّة في اللغات السّاميّة [٢]. ويذكر النّحاة أنّها من أقوى حروف الجرّ استخداماً، ويبدؤون بها عند ذكرهم لحروف الجرّ. وما هذه الميزات إلاّ دلالة على أصالتها وتصدّرها وتقدّمها على حروف الجرّ الأخرى.

وفي النّداء تتصدّر " يا " هذا الباب. وهي ممّا صُرِّحَ به في كونها أمّاً للباب في ذلك. ويذكر النّحاة لها مجموعة من الميزات الّتي تؤهّلها لذلك. فهي أصل حروف النّداء، تستعمل للقريب والبعيد، وتكون للاستغاثة والنّدبة والتّعجّب، وقد صرّح ابن يعيش بذلك فقال: " فلمّا كانت تدور فيه هذا الدّوران كانت لأجل ذلك أمَّ الباب والأصل في حروف النّداء " [٣]. وممّا يضاف إلى خصائصها وميزاتها ومبرّرات تصدّرها للباب أنّها تعمل ظاهرة ومقدّرة؛ إذ لا يقدّر عند الحذف غيرها. وينادى بها اسم الله عزّ وجلّ. كما ينادى بها أيّها وأيّتها. و لم يستخدم في القرآن الكريم من أدوات النّداء غيرها. ويجوز أن يليها غير المنادى كالفعل، والحرفين " ليت "، و" ربَّ "، والجملة الاسميّة.

وفي النّواصب حدّد النّحاة أمَّ الباب بأنْ النّاصبة، ومن تعابيرهم الدّالّة على أصالتها وتصدّرها للباب قولهم: " هي أصل النّواصب، هي أمّ الباب باتّفاق، بل هي أمّ الباب، هي مختصّة بالأفعال في هذا الباب... " [٤]. ثمّ ذكروا مسوّغات هذا التّصدّر فرأوها تمتاز عن غيرها من النّواصب بالعمل ظاهرة

---

[١] - الزّجّاجيّ، **الجمل في النّحو**،ص ١٣٩.

[٢] - برجشتراسر، **التّطوّر النّحويّ للغة العربيّة** ،ص ١٦٠.

[٣] - ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١١٨. كما صرّح بذلك غير واحد من النّحاة. المراديّ، **الجنى الدّانيّ**، ٣٥٤. وابن هشام، **المغني**،ص ٤٨٨. والسّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ١٢٤.

[٤] - العكبريّ، **اللباب**،ج ٢ ،ص ٣٠، ٣٤. وابن يعيش، **الإيضاح في شرح المفصّل**،ج١ ،ص ١٥. والمراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٢١٧. وابن هشام، **المغنيّ** ،ص٢٤١. والسّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ١٣٥.

ومضمرة، وبجواز الفصل بينها وبين منصوبها بشبه الجملة، وباتّفاق النّحاة عليها واختلافهم في غيرها، وبحمل الأحرف النّاصبة عليها، إذ يرى العكبريّ أنّ "لن و"إذن " تنصبان لشبههما بأن[١].

وفي جوازم الفعل الواحد تعدّ " لم " أمّاً للباب. و لم يصرّح النّحاة بذلك، ولكن يفهم من عباراتهم أنّها كذلك. فقد بدأ النّحاة بها في تصنيف الجوازم، يقول سيبويه في باب ما يعمل في الأفعال فيجزمها: " وذلك لم ولّما واللام الّتي في الأمر... ولا في النّهي؛ وذلك قولك لا تفعل فإنّما هي بمنزلة لم " [٢]. وقد حُمِلَتْ عليها " لّما " في العمل والمعنى، يقول ابن هشام: " تختصّ بالمضارع فتجزمه وتقلبه ماضياً كلم " [٣]. فدليل كونها أمّ الباب أمران: البداية بها عند الوقوف على الجوازم، وحمل " لا " و" لّما " عليها.

وأمّا في الجازم فعلين فجاءت " إنْ " منصوصاً على أنّها أمَّ الباب؛ وهي عندهم تارة أمّ الجزاء، وتارة أمّ حروف الشّرط أو أدواته، وقد يطلقون عليها مصطلح الأصل في أدوات الشّرط الجازمة فعلين[٤]. ومسوّغ ذلك أنّ لها في التّصريف ما ليس لغيرها، إذ تستعمل ظاهرة ومضمرة مقدّرة، ويحذف بعدها الشّرط فيقوم الاسم على إضمار الفعل، وتحمل عليها بقيّة أدوات الشّرط الّتي تكون بمعناها، ويُتَّسع فيها ما لا يُتَّسَعُ في غيرها؛ فيُفْصَلُ بينها وبين مجزومها بالاسم. وهي من أحرف الشّرط القديمة في اللغات السّاميّة [٥]... كلُّ ذلك جعلها تتصدّر باب الشّرط، كما جعلها تحمل من الميزات ما لا يوجد في غيرها.

ومن الحروف العاملة الّتي جُعِلَتْ أمّاً للباب الحرف المشبّه بالفعل " إنّ "، وقد صرّح بعضهم بذلك؛ إذ نقل السّيوطيّ عن أبي البقاء في التّبيين أنّها أصل الباب، فقال: " قال أبو البقاء في التّبيين: أصل الباب إنَّ " [٦]. ودليل كونها أمَّ الباب تسمية الباب بها، وتصدّرها في أثناء ذكر الأحرف المشبّهة

---

[١] - العكبريّ، **اللباب**،ج ٢،ص ٣٢ – ٣٤.

[٢] - سيبويه، **الكتاب**،ج ٣ ،ص ٨.

[٣] - ابن هشام، **المغني**،ص ٣٦٧. المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٥٩٢.

[٤] - انظر سيبويه، **الكتاب**،ج ١ ،ص ١٣٤. والعكبريّ، **اللباب**،ج ٢ ،ص٥٠. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٨ ،ص ١٥٦. المراديّ، **الجنى الدّانيّ**،ص ٢٠٨.

[٥] - برجشتراسر، **التّطوّر النّحويّ للّغة العربيّة** ،ص ١٩٧.

[٦] - السّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ٧٦.

بالفعل. ففي كتب النّحو ما لا يحصى من قولهم " باب إنّ وأخواتها ". وفي ذكرهم للأحرف المشبّهة بالفعل يبدؤون بها. كما أنّهم حملوا عليها الأحرف المشبّهة الأخرى؛ فقد حمل عليها ابن هشام " أنَّ " المفتوحة فقال: " تكون حرف توكيد تنصب الاسم وترفع الخبر، والأصحّ أنّها فرع عن " إنَّ " المكسورة " [١]. كما حمل عليها " لكنّ، وكأنّ، ولعلّ، ولا النّافية للجنس.... وفي حديثهم عن الأحرف المشبّهة بالفعل تتكرّر عبارة: حرف ينصب الاسم ويرفع الخبر من أخوات إنّ الدّالّة على توكيد مضمون الجملة. وهي تَفُوقُ أخواتها بأنّ دلالة التّوكيد فيها بعد دخولها على الجملة كدلالتها قبل دخولها؛ وبأنّ الكلام يصدّر بها ولا يصدّر بأخواتها [٢].

وفي الاستثناء جعل النّحاة " إلاّ " أمّاً لهذا الباب، يقول العكبريّ: " وأصل أدوات الاستثناء " إلاّ " لوجهين: أحدهما أنّها حرف، والموضوع لإفادة المعاني الحروف؛ كالنّفي والاستفهام والنّداء. والثّاني أنّها تقع في جميع أبواب الاستثناء للاستثناء فقط. وغيرها يقع في أمكنة مخصوصة منها، ويستعمل في أبواب أخر " [٣]. ويقول ابن يعيش: " إلاّ أمّ حروف الاستثناء وهي المستولية على هذا الباب " [٤]. وأمّا سيبويه فقد ذكرها فريدة في حروف الاستثناء، إذ لم يجعل للاستثناء حرفاً أصليّاً غيرها، ثمّ حمل الباقي عليها، يقول: " فحرف الاستثناء " إلاّ " وما جاء من الأسماء فيه معنى " إلاّ " فغير وسوى، وما جاء من الأفعال فيه معنى " إلاّ " فلا يكون، وليس، وعدا، وخلا " [٥].

والمتتبّع لما نقله النّحاة يجد أنّ لهذه الأداة ميزاتٍ وخصائص لا توجد في غيرها، ممّا جعلها صدراً في هذا الباب وأصلاً له؛ سواء أكان ذلك على صعيد التّركيب أم على صعيد المترلة. فعلى صعيد التّركيب هي مركّبة من حرفين هما: إنّ ولا؛ ثمّ خفّفت النّون وأدغمت في اللام فصارت " إلاّ ".وعلى صعيد المترلة جعلت أصلاً لأنّها تنقل الكلام من حال إلى حال كالحروف. فهي تنقله من العموم إلى

---

[١] - ابن هشام، **المغنيّ**،ص ٥٩.

[٢] - انظر المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٥٦٨، ٥٧٩. وابن الحاجب، **الإيضاح في شرح المفصّل** ٢ج ،ص ١٥٧ – ١٥٨.

[٣] - العكبريّ، **اللباب في علل البناء والإعراب**،ج ١ ،ص ٣٠٢.

[٤] - ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٢ ،ص ٧٧. أيضاً السّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ٩٦.

[٥] - سيبويه، **الكتاب**،ج ٢ ،ص ٣٠٩.

الخصوص. وممّا زاد من أصالتها أنّ عدداً من أحرف الاستثناء حُمِلَ عليها، وكان بمعناها؛ كأو، وحتّى، وحاشا، وعدا، وليس، ولا يكون... إلخ.

- **الأبواب النّحويّة لبعض الأفعال:**

وفي أبواب الأفعال جاء مصطلح أمّ الباب تصريحاً أو تلميحاً في بابي الأفعال المتعدّية لمفعولين، والأفعال النّاقصة. ففي باب المتعدّي لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر يمكن اعتماد " ظنّ " أمّاً للباب. ولم يصرّح النّحاة بأمّيّتها للباب، ولكن يفهم ذلك من ترتيبهم لهذه الأفعال، ومن تسميتهم للباب بقولهم: " باب ظنّ وأخواتها "، وأحياناً بقولهم: " باب ظنّ وعلم "[١]. فيقدّمون " ظنّ "على " علم ". وما هذا التّقديم إلاّ أصالة لظنّ وفرعيّة لغيرها. وهناك دليل آخر وهو أنّ كلَّ أفعال هذا الباب محمولة عليها، وأنّ بعض الأفعال من غير هذا الباب حُمِلَتْ عليها أيضاً كالفعل " تقول " الّذي أجروه مجرى الظّنّ بشروط معروفة، ولم يجروه مجرى غيره. وأظنّ أنّ تقديمهم الظّنّ على العلم كان من باب الدّلالة المنطقيّة؛ لأنّ الظّنّ أوّل ما يخطر بالبال، فهو حدث غير مؤكّد، وسابق على العلم. فكلّ علم يمرّ بمرحلة الظّنّ أو ما يعادلها كالتّجريب وغيره، وأمّا الظّنّ فليس من شروطه المرور بمرحلة العلم.

وأمّا الأفعال النّاقصة فهي كان وأخواتها، وكاد وأخواتها. ويعبّرون عن النّاقصة تعميماً بكان وأخواتها، وعن المقاربة والرّجاء والشّروع بكاد وأخواتها. وقد صرّح النّحاة بأنّ " كان " هي أمّ الباب في الأفعال النّاقصة، يقول ابن يعيش: " فكان مقدّمة لأنّها أمّ الأفعال لكثرة دورها وتشعّب مواضعها"[٢]. ويرى العكبريّ هذا الرّأي إلاّ أنّه يضيف تعليل المسألة فيقول: " وإنّما كانت (كان) أمّ هذه الأفعال لخمسة أوجه: أحدها سعة أقسامها. والثّاني أنّ (كان) التّامّة دالّة على الكون، وكلّ شيء داخل تحت الكون. والثّالث أنّ (كان) دالّة على مطلق الزّمان الماضي، ويكون دالّة على مطلق الزّمان المستقبل بخلاف غيرها، فإنّها تدلّ على زمان مخصوص كالصّباح والمساء. والرّابع أنّها أكثر في

[١] - العكبريّ، **اللباب**،ج ١ ،ص ٢٤٧، وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٧ ،ص ٧٧ – ٧٨. والسّيوطيّ، **همع الهوامع**،ج ١ ،ص٥٣٦. والسّيوطيّ، **الأشباه والنّظائر**،ج ٢ ،ص ٧٩.

[٢] - ابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ٧ ،ص ٩٠.

كلامهم، ولهذا حذفوا منها النّون إذا كانت ناقصة في قولهم: لم أكُ. والخامس أنّ بقيّة أخواتها تصلح أن تقع أخباراً لها كقولك: كان زيدٌ أصبح منطلقاً، ولا يحسن: أصبح زيدٌ كان منطلقاً "[١].

وذُكِرَ لكان كثير من الميزات الّتي تسوّغ كونها أمّ الباب، يمكن إجمالها بما يلي [٢]:

١- تعمل بلا قيد أو شرط، وقد يكون اسمها ضميراً للشّأن.

٢- تتصرّف تصرّفاً تامّاً فيأتي منها الماضي والمضارع والأمر واسم الفاعل والمفعول والمصدر....

٣- في دلالتها على الحدث زيادة على أخواتها اللواتي يتصرّفْنَ، لأنّها لا ترتبط بزمان محدّد، في حين أنّ أخواتها من أمثال (أصبح، أضحى بات، أمسى) ترتبط به.

٤- يجوز حذفها مع اسمها فتعمل محذوفةً كما تعمل مذكورة.

٥- تحذف نونها للتّخفيف إن كانت في المضارع المجزوم (لم أكُ، و لم يكُ).

وممّا لا يخفى على أحد أنّ استخدامها في القرآن الكريم يفوق أخواتها فَوْقاً لا يحصى. كلّ ذلك جعلها تتصدّر الباب لتكون عماداً فيه وأصلاً من أصوله، حتّى إنّهم يسمّون الباب بها فيقولون: (باب كان وأخواتها). وما هذه التّسمية إلاّ دليل على تصدّرها للباب وأصالتها فيه واستحقاقاً له.

وفي القسم الثّاني كان معظم النّحاة يبدؤون بكاد عند ذكرهم لأفعال المقاربة والرّجاء والشّروع. ويعبّرون عن ذلك بقولهم: (باب كاد وأخواتها). ويذكر السّيوطيّ أنّ أشهر أفعال المقاربة هو " كاد " [٣]. وفي هذه الشّهرة إقرار لأصالتها، وفرعيّة لغيرها، أو حمل عليها. ويبدو أنّ الّذي أصّلَ " كاد " أنّها تفوق في تصرّفها بقيّة أخواتها. إذ يأتي منها المضارع واسم الفاعل والمصدر. وقد نُقِلَ عن قطرب قولُهُ: مصدر " كاد " كيداً وكيدودةً، وقال بعضهم كوداً ومكاداً [٤]. وممّا يعزّز تفوّقها أنّ شواهدها قرآنيّة وشعريّة؛ في حين أنّ شواهد أخواتها ليست كذلك. فقد وردت في القرآن الكريم ماضية ومضارعة. فجاءت بصيغة الماضي في عشر آيات؛ وفي صيغة المضارع في أربع عشرة آية، ووردت في

---

[١] - العكبريّ، **اللباب في علل البناء والإعراب**،ج ١ ،ص ١٦٥ – ١٦٦.

[٢] - السّيوطيّ، **همع الهوامع**،ج ١ ،ص ٤٠٨ – ٤٤٦.

[٣] - السّيوطيّ، **همع الهوامع**، ج١ ،ص ٤٦٨.

[٤] - المرجع نفسه،ج ١، ص ٤٧١ – ٤٧٢.

الشّعر العربيّ كثيراً. في حين أنّ أخواها لم يردْنَ في القرآن الكريم مطلقاً ما عدا عسى الّتي وردت في القرآن الكريم ثلاثين مرّةً؛ إلاّ أنّها لم تكن ناقصة في كلّ ما وردت فيه. يضاف إلى ذلك أنّ في مجيئها ناقصةً خلافاً بين النّحاة؛ ولا سيّما عندما تليها " أنْ " والفعل مباشرة. وهذا أكثر ما وردت عليه في القرآن الكريم.

وممّا يمكن إلحاقه بمصطلح أمّ الباب في الأفعال الفعل النّاقص " ليس " الّذي يتصدّر الأصالة في النّفي والعمل. ويمكن الجنوح بهذه الأصالة إلى أنّها أمّ الباب في نقصان النّفي. وممّا يؤكّد ذلك حمل بعض الأدوات عليها في المعنى والعمل. وهي أدوات لا تقوى على عمل " ليس "، لأنّ عملها مشروط بشروط خاصّة. من ذلك أنّ " لا " تأتي عاملة عمل ليس فترفع الاسم وتنصب الخبر، مع مخالفتها لها في بعض الأمور[1]. وأنّ " ما " تعمل عمل ليس بشروط لأنّها تشبهها في النّفي عموماً، وفي نفي الحال غالباً، كما تشبهها في دخولها على الجملة الاسميّة [2]. وتأتي " لاتَ " بمعنى " ليس " فتحمل عليها في العمل والمعنى. وممّا حمله بعض النّحاة على ليس في المعنى والعمل " إنْ " النّافية[3]. وقد أسهب النّحاة في الشّروط الّتي تجيز إعمال هذه الحروف عمل "ليس". وكلّها تفضي إلى أنّها أدوات دون " ليس " في عملها. وحمل هذه الأدوات على ليس يبرّر لنا أصالة ليس، وفرعيّة ما حُمِلَ عليها.

نتائج البحث:

يبدو ممّا تقدّم أنّ مصطلح " أمّ الباب " مصطلح مستخدم في التّراث، ثابت فيه، وقد تمّ التعبير عنه بعبارات مختلفة تُفضي جميعها إلى حقل دلاليّ واحد. ويمكن أنْ نسجّل إزاءه النّتائج التّالية:

١- إنّ مسوّغات " أمّ الباب " لا تعود إلى سبب واحد فقط، وإنّما تتعدّد الأسباب لهذه التّسمية.

---

[1] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٢٩٢. وابن هشام، **مغني اللبيب**،ص ٣١٥. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ١ ،ص ١٠٨. والسّيوطيّ، **همع الهوامع**،ج ١ ،ص ٤٥٦.

[2] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٣٢٣. وابن يعيش، **شرح المفصّل**،ج ١،ص ١٠٨. والسّيوطيّ، **همع الهوامع**، ج١،ص٤٤٧–٤٥١.

[3] - المراديّ، **الجنى الدّاني**،ص ٢٠٩،٤٨٧. وابن هشام، **مغني اللبيب**،٣٣٥.والسّيوطيّ، **همع الهوامع**،١،ص٤٥٨، ٤٥٣.

٢- وقوف النّحاة عند هذا المصطلح ينمّ على تأمّل وفهم للتّراث؛ وما فيه من خصائص تتميّز بها العربيّة ونظامها التّركيبيّ.

٣- كثيراً ما عبّر النّحاة عن الإعراب بالمعنى؛ إذ كانوا يلجؤون إلى المعنى في إعرابهم قسماً كبيراً من الأدوات.

٤- في أثناء الوقوف على الأدوات يتبيّن لنا أنّ النّحاة كثيراً ما عمدوا إلى حمل أداة على أخرى في الدّلالة، وربّما ذهبوا إلى ذلك في تقعيدهم لعمل عدد من الأدوات النّحويّة.

٥- يتردّد مصطلح " أمّ الباب " في كثير ممّا وقف عليه النّحاة. سواء أكان ذلك في الأدوات أم في الأبواب النّحويّة المتفرّقة.

٦- هناك عدد من الأدوات لم يذكر لها النّحاة المتقدّمون إلاّ وظيفة واحدة كالأداة " إلاّ "، ثمّ حملوا عليها عدداً من الأدوات الأخرى.

٧- تُظْهر مادّة البحث أنّ هذا المصطلح يكثر في الأدوات سواء أكانت عاملة أم غير عاملة، ويقلّ في الأبواب النّحويّة.

٨- يتبيّن من البحث أنّ الباب النّحويّ كلّما ابتعد عن الشّبه بالأداة ازداد بعده عن هذا المصطلح، وقلّت فيه المسوّغات الّتي يمكن الاعتماد عليها.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

١- برجشتراسّر، **التّطوّر النّحويّ للّغة العربيّة**، محاضرات جمعها د. رمضان عبد التّوّاب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرّفاعي بالرّياض، ١٩٨٢م .

٢- ابن جنّيّ، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمّد علي النّجّار، الطبعة الثانية، بيروت، دار الهدى، د ت.

٣- ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان بن أبي بكر بن يونس الدّونيّ، **الإيضاح في شرح المفصّل**، تحقيق د. إبراهيم عبد الله، الطبعة الاولى، دمشق، دار سعد الدّين، ٢٠٠٥ م.

٤- الرّمّانيّ النّحويّ، أبو الحسن عليّ بن عيسى، **معاني الحروف**، تحقيق د. عبد الفتّاح إسماعيل شلبيّ، القاهرة، دار نهضة مصر، د ت.

٥- الزّجّاجيّ، عبد الرّحمن بن إسحاق، **الجمل في النّحو**، تحقيق د. علي توفيق الحمد، الطبعة الاولى، دار الأمل الأردنّ، مؤسّسة الرّسالة بيروت، ١٩٨٤ م.

٦- ————————، **حروف المعاني**، تحقيق د. علي توفيق الحمد،، الطبعة الاولى، دار الأمل الأردنّ، مؤسّسة الرّسالة بيروت، ١٩٨٤ م.

٧- الزّركشيّ، بدر الدّين محمّد بن عبد الله، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: مكتبة دار التّراث،١٩٥٧ م.

٨- الزّمخشريّ، محمود بن عمر، **الكشّاف**،، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٨٦ م.

٩- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، بيروت: عالم الكتب، ١٩٦٦ م.

١٠- السّيوطيّ، جلال الدّين: **الأشباه والنّظائر في النّحو**، مراجعة وتقديم د. فايز ترحينيّ، ط١، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٨٤ م.

١١- ———————— ، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، جلال الدّين السّيوطيّ، تحقيق د. عبد الحميد هنداويّ، القاهرة: المكتبة التّوفيقيّة، د ت.

١٢- العكبريّ، *أبو البقاء عبد الله بن الحسين*، **اللّباب في علل البناء والإعراب**، ج١ تحقيق غازي مختار طليمات، ج٢ تحقيق د عبد الإله نبهان، الطبعة الاولى، دار الفكر المعاصر بيروت، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٥ م.

١٣- المراديّ، الحسن بن قاسم، **الجنى الدّانيّ في حروف المعاني**، تحقيق د. فخر الدّين قباوة، أ. محمّد نديم فاضل، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣ م.

١٤- ابن هشام الأنصاريّ، عبد الله جمال الدّين، **مغنيّ اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق د. مازن المبارك، أ. محمّد علي حمد الله، مراجعة أ. سعيد الأفغانيّ، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر ١٩٧٩ م.

١٥- ابن يعيش، موفّق الدّين، **شرح المفصّل**، عالم الكتب، بيروت: مكتبة المتنبّي القاهرة، د ت.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

عناصر الموسيقى في ديوان "نقوش على جذع نخلة لــ" يحيى السماوي

الدكتور يحيى معروف*

بهنام باقري **

الملخّص

نظراً، لأهمية التي تحتلها الموسيقى في الشعر، فإنّه يمكننا الحديث عن جانبين للموسيقى في أي عمل شعري، وهما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. وتعني هذه الدراسة بدراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع في ديوان "نقوش على جذع نخلة" للشاعر يحيى السماوي. أما عن الموسيقى الخارجية فقد حاولنا أن ندرس دراسة إحصائية لنسبة تواتر البحور، والزحافات والعلل، ونسبة حروف الروي وحركاته، وأنماط القافية في كلا النمطين (العمودي والحر)، عند الشاعر. أما على صعيد الموسيقى الداخلية فتناولنا ظاهرة التكرار ودورها الإيقاعي والدلالي في تماسك القصائد، وبعض ظواهر إيقاعية أخرى كالطباق والجناس. وقد تبيّن من خلال الدراسة أن الشاعر يحاول، في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده، الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها بغية إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الخارجية والداخلية وإثراء دلالات النص وبيان ما يختلج في صدره من مشاعر الحزن والأسى والجراح التي تمر بالعراق.

كلمات مفتاحية: يحيى السماوي،نقوش على جذع نخلة، الموسيقى الداخلية، الموسيقى الخارجية.

١ - المقدمة

إنّ صلة الشعر بالموسيقى صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأته، وقد ارتبط الشعر العربي بالغناء منذ عهود، ومن أقدم تعريفات الشّعر عند العرب أنّه «الكلام الموزون المقفى»[١]. ذلك

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. ymaerof@razi.ac.ir

** طالب الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٠٨/١٥= ٢٠١١/١١/٥ تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٢/٢٥ = ٢٠١٢/٠٥/١٤

التعريف انتقل من أديب إلى آخر حتّى عصرنا الحديث، فالموسيقى ملازمة للشعر قديمه وحديثه وهي سرّ من أسراره، ولا يمكننا أن نتصوّر وجود شعر دون وجود موسيقى، والشعر يتوجه بطابعه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم. فهو «فن من الفنون الجميلة، مثَله مثَل التصوير والموسيقى والنحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تحيز ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغماً منتظماً»[٢]، ومن هنا كانت الموسيقى من أهم أركان الشعر. يقول إبراهيم أنيس: «وللشعر نواح عدة للجمال، فأسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي مقاطع وتردد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر»[٣].

تحول الشاعر الحديث من الاهتمام بالأوزان والقوافي إلى الاهتمام بالبنية النصية، فأصبح همه كيف يصوغ أفكاره ومشاعره، لا كيف يحافظ على وزن معين وقافية موحدة، وحرف روي مناسب. «إن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض: أنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها »[٤]. لكن رغم الكثير من المحاولات التي حاولت الخروج عن العروض، ظلّ الشعر ملتصقاً بالإيقاع والوزن و لم يستطع أحد أن يفصل هذا التلاحم الذي بارتباطه يعتبر الشعر شعراً وبانفصاله يعتبر كلاماً نثرياً عادياً. «إنّ كل محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربي لم تخرج عن الإطار القديم، و لم تضرب في الصميم، وإنما ترجع إلى هذا الإطار القديم على نحو من الأنحاء. ففي الشعر التزام الموسيقى مهما كان هذا التجديد أو ذاك»[٥]. وترى نازك الملائكة في هذا الصدد: «أنّ الشعر الحرّ ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض

---

[١] - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٦٤.

[٢] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٥.

[٣] - المصدر نفسه، ص ١٣٦ و١٣٨.

[٤] - عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٦٤.

[٥] - عبد الهادي عبد الله عطية، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، ص ٢٤.

العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء»[١]. ومجمل القول أنّ الموسيقى أبرز سمة من سمات الشعر، وهي أول ما يلفت انتباه المتلقي للعمل الشعري.

ولدراسة موسيقى الشعر الحديث اعتاد النقاد والباحثون تقسيم هذا العنصر قسمين شاملين؛ الأول ما تسميه بالموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار وتتمثل في الوزن والقافية والروي؛ والآخر ما تسميه بالإيقاع الداخلي، يستكشف أبعاد النغم الداخلي. ففي هذا البحث، ندرس الموسيقى الخارجية دراسة إحصائية تحليلية لنسبة تواتر البحور عند يحيى السماوي في الديوان، ونسبة استخدامه لهذه الأوزان، والزحافات والعلل، ونتناول القافية وأنواعها ونسبة استخدامه لحرف الروي وحركاته. أما في مجال الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي) فندرس التكرار وأنواعه وبعض ظواهر إيقاعية أخرى، كالطباق والجناس.

منهج البحث

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه، على المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي الذي يعني بدراسة عناصر الموسيقى في شعر يحيى السماوي للوقوف على مقوماتها وتجلياتها، واستنباط أبعادها الدلالية، مع معرفة فاعليتها لإثراء تجربة الشاعر الشعرية. وتتكون الدراسة من مقدمة، تحدثنا فيها عن صلة الشعر بالموسيقى، ثم تحدثنا عن حياة الشاعر، ثم تناولنا بالتحليل عناصر الموسيقى (الخارجية والداخلية) في الديوان، ثم جاءت النتيجة التي عُرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

أهداف البحث وأهميته

يحاول هذا البحث دراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كل نوع، في ديوان "نقوش على جذع نخلة" ليحيى السماوي بغية الكشف عن الوحدات الدالة والناجمة عن الترديدات الصوتية والإيقاعية والجمالية في الديوان. ونحاول ربط كل ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعورية للشاعر، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع. وجمع السماوي في ديوانه بين الشعر العمودي والشعر الحر، ومما يسجّل للسماوي انه

[١] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٧٣.

شاعر مجيد في نظم الشعر العمودي والحر، وقادر على تطويع الأوزان لإحتواء الصورة التي يريد. وتمثل قصائد يحيى السماوي صرخة تأملية في بث حنىنه الدائم للعراق الجريح. فقد كرَّس الشاعر في هذا الديوان كلّ ما يمكن قوله في وطنه العراق المملوء بالمآسي والجراح. ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية.

سابقة البحث

إنّ شعر يحيى السماوي قد حظي بدراسات عديدة منها: كتاب «العشق والإغتراب في شعر يحيى السماوي "قليلك لا كثيرهن نموذجا "» للدكتور "جاهين بدوي"، وهناك كتابان لـــ"عصام شرتح" وهما: «آفاق الشعرية؛ دراسة في شعر يحيى السماوي» و«موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي» وكذلك كتاب «تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي» لماجد الغرباوي. والمقالات التي تناولت شعر يحيى السماوي متعددة، منها: «الوطن منشودا وموجودا في شعر يحيى السماوي» لـــ "محسن العوني" و«السماوي يحفر التاريخ على جذع الوطن» لــــــ "شوقي عبد الحميد يحيى". وعلى الرغم من تنوع هذه الدراسات إلا أن هذه الدراسة، قُدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدراسات في المجال نفسه، وهو أمر مردود إلى طبيعة المادة التي قامت عليها.

٢ - التعريف بالشاعر يحيى السماوي

هو «يحيى عبّاس عبّود السّماوي، وُلد بمدينة السماوة بالعراق في السادس عشر من مارس ١٩٤٩م، ثم تخرّج في كلية الآداب الجامعة المستنصرية عام ١٩٧٤م، ثم عمل بالتدريس والصحافة والإعلام، استهدف بالملاحقة والحصار من قبل البعثيين في النظام الصّدّاميَّ حتى فرّ إلى المملكة العربية السعودية سنة ١٩٩١، واستقرّ بها في جدّة حتى سنة ١٩٩٧م، يعمل بالتدريس والصحافة، ثم انتقل مهاجراً إلى إستراليا؛ وبها يقيم حتى كتابة هذه السطور»[١]. وقد عني يحيى السماوي في شعره بتصوير المجتمع العراقي ومآسيه بكل أبعاده وتوجهاته، وقد ملكت العراق ومدنها مشاعره وأحاسيسه ووجدانه، وغدا كل شيء فيها مثار إعجابه واشتياقه وتعلقه بها.

---

١ - محمد جاهين بدوي ، **العشق والاغتراب في شعر يحيى السماوي** "قليلك لا كثيرهن نموذجاً"، ص ١١.

وشكلت علاقة الشاعر بالوطن جوهر دواوينه من حيث مضامينها، فقد التصق بالوطن إلى حدّ الانصهار التام، وانعكس ذلك في شعره بشكل مباشر. ويقول "جاهين بدوي": «والسماويُّ ينتسب فنيًّاً إلى ذلك التيَّار الشعري، الذي أحبُّ أن أدعوه بالتيار البياني الإشراقي الذي يقوم على جمال العبارة، وجلال الفحوى، وروعة الإشارة، وجلاء الدلالة، وهو في هذا النهج يمتح من صفاء معجم بيان هذه الأمة الأصيلة، مُتحققاً في أروع مجاليها، وأقدس مرائيها، في معجز كتاب الله جلَّ وتقدَّس، وروائع جوامع كلم رسوله ومصطفاه، عليه الصلاة والسلام، ثُمَّ في عقائق عقول أبناء هذه الأمة ومبينيها الفصاح، وأقحوان قرائحهم الوضَّاح، على مرَّ العصور، وتبايُن الأمصار»[١]. إذن، هو شاعر كبير في بناء صورته الشعرية، وتحفل انجازاته بقيم الإنسانية النبيلة، ووظف شعره لخدمة الإنسان والمسيرة الإنسانية وخاصة تفاعله الكبير مع قضية وطنه الجريح الذي تعرض للطواغيت - حزب البعث - وللاحتلال الأمريكي، ولأشرس هجمات إرهابية في التاريخ نتيجة هذا الاحتلال وديمقراطيته المزعومة.

٣- الموسيقى الخارجية

إنّ موسيقى الشعر العربي تقوم على الوزن والقافية باعتبارهما إطارا خارجيا لها، فهذه الدراسة - الموسيقى الخارجية - تعني بدراسة البحر والقافية وما يتعلق بهما في الديوان:

أ. البحور (الأوزان العروضي)

يعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية ولا يمكن الفصل بين الوزن والشعر. «هو شيء ضروري للشعر، وعنصر من عناصره الأصلية التي لا تستقيم حياة هذا الفن بدونها»[٢]. ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل في هذا الإطار: «إنّ الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مماراة فيه - أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الاطار القديم يسعف على تحقيقه»[٣]. ولكشف البنى

---

[١] - المصدر نفسه، ص ٨.

[٢] - عثمان موافي، **دراسات في النقد العربي**، ص ١٣٣.

[٣] - عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٦٥.

العروضية عند الشاعر يحيى السماوي نعتمد المنهج الإحصائي، وذلك بتبيين أنماط البنى واحتساب نسب ورودها في الديوان موضوع الدراسة، وراوح السماوي فيه بين نمطين: الشعر العمودي والشعر الحر، والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك بالتفصيل:

التسلسل	نوع البحر الشعري	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية للبحر
١	الكامل	٨	٢٩٩	%٨٠
٢	الوافر	١	٣١	%١٠
٣	السريع	١	٢٥	%١٠
المجموع	٣	١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١) يبين النسب التوظيفية للقصائد العمودية ونسبتها من مجموعها في الديوان

في البداية تجدر الإشارة إلى أن ديوان "نقوش على جذع نخلة"، يشتمل خمسا وعشرين قصيدة، جمعت بين النمطين؛ الشعر العمودي والشعر الحر. من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن عشر قصيدة بنسبة ٤٠% من مجموع قصائد الديوان، نظمت على نمط الشعر العمودي على ثلاثة أوزان (الكامل، الوافر، السريع)؛ وبناؤها العروضي: ثمان قصائد بنسبة ٨٠%، على بحر الكامل، وقصيدة على بحر الوافر بنسبة ١٠ %، وقصيدة أخرى بنسبة ١٠%، على بحر السريع. والواضح أن أكثر الأبيات كانت للكامل ٢٩٩ بيتا، ثم الوافر٣١ بيتا، ثم السريع ٢٥ بيتا. أما القصائد الحرة فهي خمس عشرة قصيدة، موزعة على أربعة بحورٍ مرتبة حسب الجدول التالي:

التسلسل	نوع البحر الشعري	عدد القصائد	النسبة المئوية للبحر
١	الرجز	٩	%٦٠,٤٤
٢	الكامل	٤	%٢٦,٦٦
٣	الرمل	١	%٦,٦٦
٤	المتقارب	١	%٦,٦٦
المجموع	٤	١٥	%١٠٠

جدول (٢) يبين النسب التوظيفية للقصائد الحرة ونسبتها من مجموعها في الديوان

من الجدول السابق جدول رقم (٢)، يتضح لنا أن خمس عشرة قصيدة بنسبة ٦٠%، من مجموع قصائد الديوان بنيت على نمط الشعر الحر؛ تسع قصائد على بحر الرجز، بنسبة ٦٠,٤٤%، ثم يليه بحر الكامل وبنيت عليه أربع قصائد بنسبة ٢٦,٦٦%، ويمثل قصيدتين على الرمل والمتقارب بتساوٍ بنسبة ٦,٦٦%. فبحر الرجز يعد أكثر البحور تواترا حيث يهيمن ببعده النغمي على نظام الموسيقى في قصائد الشعر الحر. وبالمقارنة بين الجدولين يلحظ أن الشاعر لم يستعمل البحور التي استعملها في الشعر العمودي إلا الكامل. والجدول التالي يبين النسب التوظيفية للبحور المستخدمة في الديوان:

التسلسل	البحر	عدد القصائد المنظومة وفقه في الديوان	النسبة المئوية
١	الكامل	١٢	٤٨%
٢	الرجز	٩	٣٦%
٣	الوافر	١	٤%
٤	السريع	١	٤%
٥	الرمل	١	٤%
٦	المتقارب	١	٤%
المجموع	٦	٢٥	١٠٠%

جدول (٣) يبين النسب التوظيفية للبحور المستخدمة ونسبتها من مجموع قصائد الديوان

يتبين، من تصنيف البنى العروضية للديوان، أن السماوي قد راوح بين نمطين: الشعر الحر والشعر العمودي، وإن كانت الغلبة لنمط الشعر الحر الذي شكل٦٠%، من قصائد الديوان. ويبدو من خلال الجدول أن الشاعر استعمل من البحور الستة عشر، ستة بحورٍ، وهي: الكامل بنسبة ٤٨%، والرجز بنسبة ٣٦%، ثم الوافر والسريع والرمل والمتقارب التي شكلت معاً بتساوٍ كل منهم بنسبة ٤% من قصائد الديوان. والملاحظ أن أربع وعشرين قصيدة بنسبة ٩٦%، بنيت على البحور الصافية - هي الأبحر التي يتكون كل منها من "تفعيلة"[١] واحدة - وهي: الكامل، الرجز، المتقارب، الرمل والوافر

[١] - التفعيلة: هي الوحدة الموسيقية في البحر، أو هي كل كلمة من كلماته، وعدد التفعيلات ثمان، هي: فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفعولات. ومن اجتماع طائفة من هذه التفعيلات على نسق خاص

(المجزوء)، وقصيدة واحدة بنسبة ٤%، أسست على البحور الممزوجة - هي التي يتكون وزن كل منها من أكثر من تفعيلة - وهي على بحر السريع. وهذا من خاصية الشعر الحر الذي يميل إلى الأوزان البسيطة لانسيابية الكلام فيها. وترى نازك الملائكة «أن نظم الشعر الحرّ بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر»[١]. وبالعودة إلى الجدول، يُلحظ أن إيقاع الكامل يهيمن على الديوان، وأن السماوي استعمله في النمطين؛ الشعر العمودي والشعر الحر. وهذا البحر «يصلح لكلّ أنواع الشعر، ولذلك كثُرَ في الشعر القديم والحديث على السواء، ويمتاز بجَرس واضح يتولَّد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمار»[٢]. ويقول عبد الرضا علي: «ولما كان الكامل من أكثر البحور الشعر العربي غنائية، وليناً، وانسيابيّة، وتنغيما واضحا، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكرّرة، فإن الشعراء حركة الشعر الحر استثمروا إيقاعه، وحلاوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنيّة»[٣]. وما إخال أن هناك سبباً لهذه النسبة العالية في استعمال الشاعر لبحر الكامل، سوى مرونة هذا البحر وما يتميز به من انسياب في الموسيقى والإيقاع راقت للشاعر، ولعل السماوي وجد في هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحاسيس والتجارب والمشاعر الداخلية.

ونشاهد أن نسبة عالية من القصائد بنيت على إيقاع الرجز، وهذا البحر «أسهل البحور الشّعريّة نظراً إلى كثرة التغييرات المألوفة في أجزائه، والتنوّع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه»[٤]. ويرى عبد الرضا علي؛ «لما كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب "مستفعلن"، من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة، فإن هذه الميزة هيأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً في

يتكون البحر. (أنظر: محمد علي الهاشمي، **العروض الواضح وعلم القافية**، ص ١٢).

[١] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٦٤.

[٢] - إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ص ١١٤.

[٣] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ٤٤.

[٤] - إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ص ٨٧.

الشعر الحرّ في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالا عند المتقدمين حتى نعتوهُ بمطيّة الشعراء»[١]. كما أنهُ «يحتملُ جميع الموضوعات المعاصرة، سواء أكانت غزليّة، أم فلسفية، أم على هذا الاعتبار يمكننا القول إنّ هذه الهيمنة للرجز ترجع إلى رغبة الشاعر في أن يجد فضاءً إيقاعياً حراً لبيان ما في صدره من مشاعر الحزن والألم والغربة والوطن. كما يرى إبراهيم أنيس أن «الشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته في أثناء الوزن، حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره»[٣]. ونحن نرى أن عناوين القصائد التي بنيت على تفعيلة هذا البحر لا تخلو من مثل هذه الدلالات. وهي: (اصل الداء، افول، في وطن النخيل، جلالة الدولار، رسالة، نقوش على جذع نخلة، اكتفاء، تعاويذ، ملكتني جميعا، صوتك مزماري). وإضافة إلى هذين البحرين، نرى أن البحور الأخرى التي نظم فيها السماوي - كما ذُكر آنفاً - بنيت على البحور الصافية وقد لعبت هذه البحور دورا مهما وبارزا في تأسيس البنية الإيقاعية عند السماوي، ولم يحفل السماوي بالبحور الممزوجة، سوى قصيدة واحدة بنيت على هذه البحور، وهي على إيقاع السريع.

ب. الزحافات والعلل

لقد أثبت الشاعر المعاصر أن في التفعيلة الخليلية طاقة موسيقية جعلتها أبعد عن الرتابة. فالشاعر حين استعملها بأعداد متفاوتة ومتنوعة في السطور الشعرية غيّر من نمطيتها القديمة، فقضى على ما يسمى بالرتابة. والزحاف «تغيير يطرأ على الحرف الثاني من "السبب"[٤] في التفعيلة، ويجوز أن يقع في جميع أجزاء البيت كلها من حشوٍ وعروضٍ وضربٍ[٥]، ولا يجب إن وقع في جزءٍ أن يقع في ما بعده من الأجزاء. والعلة؛ تغيير يطرأ على الأعاريض والأضرب فقط، ويجب إن وقع في عروضٍ أو

---

[١] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ٦٠.

[٢] - نفس المصدر: ٦٣.

[٣] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ١٧٤.

[٤] - السبب: حرفان، وهو نوعان: سبب خفيف: ويتألف من حرفين: متحرك فساكن، نحو: هَلْ. وسبب ثقيل: ويتألف من حرفين متحركين، نحو: لَكَ. (محمد علي الهاشمي، *العروض الواضح وعلم القافية*، ص ١٥).

[٥] - العروض: آخر التفعيلة من الصدر. الضرب: آخر التفعيلة من العَجُز. وما عدا العروض والضرب من أجزاء الشطرين يسمى الحشو. (نفس المصدر: ١٢).

ضربٍ أن يقع في ما بعده من الأعاريض والأضرب»[١]. تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات في موسيقى القصيدة الشعرية، حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعي حسب كثرة الزحافات أو قلتها، ويقول عز الدين اسماعيل: «تحاشيا لرتابة الإيقاع الصارخ الذي يضيفه الوزن العروضي على موسيقى القصيدة، حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض. وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقننة. يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل، ففي الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل و لم يكن لها من مبرر إلّا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجي»[٢].

بعد تحديد البحور المستخدمة في ديوان "نقوش على جذع نخلة"، يمكننا أن نحصي التفاعيل السالمة وغير السالمة في الديوان موضوع الدراسة. وخلال هذا الإحصاء تبرز لنا حقيقة واضحة أن التفاعيل غير السالمة (الزحافات والعلل)، ليست أقل استعمالا من الشكل السالم؛ بل تفوقه. والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك بالتفصيل:

ت	عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة
١	عصفا بهم	الكامل	١٩٨	٨٧	%٤٣,٩٣	١١١	%٥٦,٠٦
٢	يا آسري	الكامل	١٨٦	٧٧	%٤١,٣٩	١٠٩	%٥٨,٦٠
٣	ياصابرا عقدين	الكامل	٤٢٠	١٦٤	%٣٩,٠٤	٢٥٦	%٦٠,٩٥
٤	هل هذه بغداد؟	الكامل	٢٢٢	٩٠	%٤٠,٥٤	١٣٢	%٥٩,٤٥
٥	لا تسأليه الصبر	الكامل	٢٤٦	٦٤	%٢٦,٠١	١٨٢	%٧٣,٩
٦	بددٌ على بدد	الكامل	٢٨٨	٨٢	%٢٨,٤٧	٢٠٦	%٧١,٥٢
٧	ماذا تغير؟	الكامل	٣٠	٨	%٢٦,٦٦	٢٢	%٧٣,٣٣
٨	عتبي عليك	الكامل	١٣٦	٥٨	%٤٢,٠٦	٧٨	%٥٧,٣٥

[١] - محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، ص ٢٨.

[٢] - عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٧١- ٧٢.

ت	عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة
٩	أضيئيني	الوافر	١٢٤	٦١	%٤٩,١	٦٣	%٥٠,٨
١٠	خذي بأمري	السريع	١٥٠	٧٠	٤٦,٦٦	٨٠	%٥٣,٣٣
المجموع		١٠	٢٠٠٠	٧٦١	%٣٨,٠٥	١٢٣٩	%٦١,٩٥

جدول (٤)يبين توزيع البحور الشعرية وتفعيلاتها الموظفة،سالمة وغيرسالمة في القصائد العمودية في الديوان

ت	عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة
١	أصل الداء	الرجز	١٥٨	٤٠	%٢٥,٣١	١١٨	%٧٤,٦٨
٢	أفول	الرجز	٩٢	٢٣	%٢٥	٦٩	%٧٥
٣	في وطن النخيل	الرجز	٧٣	٢٥	%٣٤,٢٤	٤٨	%٦٥,٧٥
٤	جلالة الدولار	الرجز	١١٢	٢٢	%١٩,٦٤	٩٠	%٨٠,٣٥
٥	رسالة	الرجز	٥٥	١٤	%٢٥,٤٥	٤١	%٧٤,٥٤
٦	نقوش على جذع نخلة	الرجز	٨٦١	٢٥٦	%٢٩,٧٣	٦٠٥	%٧٠,٢٦
٧	تعاويذ	الرجز	٨٥	٢١	%٢٤,٧٠	٦٤	%٧٥,٢٩
٨	ملكتني جميعا	الرجز	١٥٥	٤١	%٢٦,٤٥	١١٤	%٧٣,٥٤
٩	صوتك مزماري	الرجز	١٠٨	٢٧	%٢٥	٨١	%٧٥
١٠	اكتفاء	الكامل	٦٨	٢٢	%٣٢,٣٥	٤٦	%٦٧,٦٤
١١	الذعر	الكامل	٥٢	٢٣	%٤٤,٢٣	٢٩	%٥٥,٧٦
١٢	إباء	الكامل	٦٥	٣٢	%٤٩,٢٣	٣٣	%٥٠,٧٦
١٣	انكسار	الكامل	٦٩	٢٨	%٤٠,٥٧	٤١	%٥٩,٤٢
١٤	اغنميني	المتقارب	٢١٨	١٤٥	%٦٦,٥١	٧٣	%٣٣,٤٨
١٥	اخرجوا من وطني	الرمل	١٢٢	٥٨	%٤٧,٥٤	٦٤	%٥٢,٤٥
المجموع		١٥	٢٢٩٣	٧٧٧	%٣٣,٨٨	١٥١٦	%٦٦,١١

جدول (٥) يبين توزيع البحور الشعرية وتفعيلاتها الموظفة، سالمة وغير سالمة في القصائد الحرة في الديوان

من خلال جدول (٤) يتبين لنا أن نسب تفعيلات السالمة في القصائد العمودية تبدو متباينة فأعلاها (٤٩,١%)، وأقلها (٢٦,٠١%)، أمّا غير السالمة فتراوح بين (٧٣,٠٩%)، و(٥٠,٨%). ويلحظ من خلال جدول (٥) تتأرجح نسب التفعيلات السالمة بين الحدين الأقصى (٦٦,٥١%)، والأدنى (١٩,٦٤%)، أمّا غير السالمة فنسبتها الأكبر (٨٠,٣٥%)، والأصغر (٣٣,٤٨%).

وهذه النتيجة تُثبت لنا شيئا معاكساً لما يتصوره الكثير من أن الشكل النظيف، النقيَّ الذي يلزم أن يستعمله الشعراء هو الوزن النموذجي. والزحاف إذن «تغيير طبيعي وليس عيباً في الوزن، والشكل المزاحف للتفعيلة هو في كثير من الحالات شكل معتاد لا يمكن أن يُفضّل عليه الشكل النموذجي»[١]. كما يرى أحد الدارسين «رُبَّما كان الزحاف في الذّوق - أحياناً أو غالباً - أطيب من التفعيلة الأصلية. لأنّ في تعدد الزحافات تنوعا في الموجات الصوتية التي يتلقاها المستمع، وعلى هذا فإن التفعيلة الأصلية مع الأخرى المزاحفة مع حُسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث في نفس المستمع شعوراً جمالياً بروعة الشعر دون أن يشعر بالاختلاف البيّن بين الزحاف والتفعيلة الأصلية»[٢]. ويبدو أنّ الثراء النغمي الذي نلحظه في القصائد السماوية، يرجع إلى اعتماد السماوي على الوحدة الإيقاعية "مُتَفاعِلُنْ" (الكامل)، بشكل كبير، حيث تتولد من كثرة التغييرات التي يمكن أن تدخلها؛ كالإضمار، والترفيل، والتذييل، والقطع. وحتى نتبين هذه التغييرات (الزحافات والعلل) في الأوزان، فهذه الجداول تكشف عن التغييرات الطارئة في التفاعيل:

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
السريع	- مُسْتَعِلُنْ	- زحاف الطي: حذف الرابع الساكن
	- مُتَفْعِلُنْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فاعِلْ	- علّة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله

جدول (٦) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر السريع في الديوان

[١] - مصطفى حركات، **أوزان الشعر**، ص ٥٠.

[٢] - محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، ص ٣٠.

نظم السماوي قصيدة واحدة وهي (خذي بأمري) على بحر السريع المقطوع، وهو «ماكانت عروضه صحيحة (فاعِلُنْ)، وضربه مقطوعاً (فَعْلُنْ)، بسكون العين، والقطع علة وهي حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فاعِلْ)، وتنقل إلى (فَعْلُنْ)، المساوية لها»[١]. ويقول إبراهيم أنيس عن هذا البحر: «نشعر باضطراب في موسيقى هذا البحر وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن»[٢].

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الكامل	- مُتْفاعِلُنْ	- زحاف الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك
	- مُتَفاعِلْ	- علّة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع[٣] مع تسكين ماقبله
	- مُتْفاعِلْ	- الإضمار + القطع (الزحاف + العلة)
	- مُتَفا	- علّة الحذذ: حذف وتد مجموع من التفعيلة
	- مُتَفاعِلاتُنْ	- علّة الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
	- مُتْفاعِلاتُنْ	- الإضمار+ الترفيل (الزحاف+ العلة)
	- مُتَفاعِلانْ	- علّة التذييل: زيادة حرف الساكن على ما آخره وتد مجموع
	- مُتْفاعِلانْ	- الإضمار+ التذييل (الزحاف + العلة)

جدول (٧) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الكامل في الديوان

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الوافر	- مُفاعَلْتُنْ	- زحاف العصب: تسكين الخامس المتحرك

جدول (٨) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الوافر في الديوان

[١] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه** ، ص ٧١.

[٢] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ١٧٤.

[٣] - الوتد: ثلاثة أحرف، وهو نوعان: وتد مجموع: وهو اجتماع متحركين فساكن، نحو: نَعَمْ. ووتد مفروق: وهو اجتماع متحركين بينهما ساكن، نحو: أمْسِ. (محمد علي الهاشمي، **العروض الواضح وعلم القافية**، ص ١٥).

جاء بحر الوافر في الديوان بشكل (المجزوء)[1] الصحيح؛ في قصيدة واحدة وهي (أضيئيني)، والمجزوء من هذا البحر، هو «ما كانت عروضه (**مُفاعَلَتُنْ**)، وضربه كذلك، مع مراعاة أنّ (العصب)، قد يدخل في عروضه، فضلاً عن حشوه»[2].

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الرجز	- مُسْتَعِلُنْ	- زحاف الطي: حذف الرابع الساكن
	- مُتَفْعِلُنْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فَعولُنْ	- علّة القطع + زحاف الخبن
	- فَعُوْلْ	-علّة القصر: حذف الساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله+ الخبن
	- مُسْتَفْعِلْ	-علّة القطع
	- فعْلانْ	- الحذذ + التذييل

جدول (٩) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الرجز في الديوان

يلاحظ من خلال جدول (٩) أن الشاعر استخدم ست تفعيلات متنوعة، واستفاد في تنويع إيقاعه من الزحافات والعلل المتنوعة، لعل هذا الغنى الإيقاعي الذي يوفره هذا البحر (الرجز)، هو الذي جعله يحتل المرتبة الثانية في البنية العروضية في الديوان بما يتيحه من إمكانيات إيقاعية متعددة تسمح للشاعر بتنويع إيقاعه، وتلوين نغمه، فالإيقاع الشعري يصبح ثرّاً باستخدام هذه التفعيلات وتعددها وتنوعها.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الرمل	- فَعِلاتُنْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فاعِلانْ	- علّة القصر: حذف الساكن من السبب الخفيف وتسكين ماقبله
	- فَعِلُنْ	- الخبن + علة الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة
	- فَعِلانْ	- علّة القصر + زحاف الخبن

جدول (١٠) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الرمل في الديوان

[1] - البيت المجزوء: الذي حذف منه عروضه وضربه، فأصبح ما قبلهما عروضاً وضرباً.

[2] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ١١٠.

يشتمل بحر الرمل عند السماوي على الوحدة الإيقاعية «فاعِلاتُنْ» بصورتها الأصلية والفرعية، فيدخلها الخبن «فَعِلاتُنْ»، والقصر«فاعِلانْ»، والقصر + الخبن «فَعِلانْ»، والخبن + الحذف «فَعِلُنْ»، وقد أحدثت هذه التغييرات حركة وتنامياً في القصيدة؛ وهذه التغييرات دورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر، وهذا يضفي موسيقى جميلة على القصيدة.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
المتقارب	- فَعُولُ	- زحاف القبض: هو حذف الخامس الساكن
	- فَعُوْلْ	- علّة القصر: حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله
	- فَعُو	- علة الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة

جدول (١١) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر المتقارب في الديوان

إذن، فالموسيقى في قصائد السماوي لا نحسها فقط من إيقاعات التفعيلات السالمة، بل تأخذ هذه التفعيلات أشكالاً متنوعة، وكثيراً ما يفيد السماوي من الزحافات والعلل فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد؛ وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. إذن نستطيع القول بأنّ السماوي استطاع بحسه الفني أن يقتنص من البحور العروضية تفعيلاته، ويوظفها في خدمة الوزن الذي هو عماد الشعر، وهو قادر على أن يحفظ للشعر انسجامه وتناسقه وروحه من خلال هذه التفعيلات في كلا النمطين (العمودي والحر)، وإتقان الشاعر أحد الشكلين يعني إتقان الآخر غالباً، لأن الشاعر المبدع كالسماوي لا يعوقه الشكل.

ت. القافية

تُعدّ القافية من الموضوعات الخلافية بين النقاد قديماً وحديثاً، حيث اختلفوا في تحديد المقدار الذي يُطلق عليه اسم القافية. وليس بإمكاننا الاهتمام بهذه الجوانب كلها لأنها بعيدة المنال في عمل تطبيقي كهذا ولا نقصد التبسيط في مختلف أوجه النظريات والآراء وتتبع مواطن الوفاق والخلاف، بقدر ما يعنينا اكتشاف سمات استعمالها ودورها الإيقاعي والدلالي في الديوان موضوع الدراسة. وهي

على رأي الخليل «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرأي الصائب السائد. وعلى رأي الأخفش أن القافية آخر كلمة في البيت»[١].

إنّ الموسيقى تشكل ارتكازة أساسية في الشعر العربي، وتعتمد على محورين أساسين هما: الوزن والقافية. فالكلام لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية. كما يرى صفاء خلوصي أنّه «لا يمكن للشعر العربي أن يكون شعراً بمعناه الحقيقي بمجرد الوزن، فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر»[٢]. وما زالت القافية رغم كل محاولات التطور والتجديد القديمة والحديثة، ركناً هاماً وله علاقة بالإيقاع الذى هو روح الشعر.

أولاً. القافية في شعره العمودي

والدارس لشعر يحيى السماوي يجده يهتم بالقافية؛ فلا يخلص منها إلّا سرعان ما يعود إليها، مما أكسب شعره قوة تماسك، وجمال إيقاع، وتتميز القافية عنده بأنها ركن أساس من أركان قصيدته. نظم السماوي قصائده العمودية؛ التامة والمجزوءة على النمط المعتاد ذي الشطرين المنتهي بقافية. واهتمام السماوي بموسيقا قوافيه اختار كثيراً منها مردوفاً لتنساب في الأذن. كقوله وقد جعل الألف "ردفاً"[٣] لحرف (القاف)، قوله[٤]:

جَفَّ الصُداحُ على فمي وَتَخثَّرَتْ ... لغَتي وأَضْرَمَ زَنْدُها أوراقي

وَتَعِبْتُ من صوتي أُنادي لاهثاً ... وطني ونخلَ طفولتي ورفاقي

وأَحِبَّةً مَرَّتْ على بستانِهِم ... خيلُ الغُزاةِ فأَصْحَرَتْ أعماقي

وقوله قدجعل ردفه (الياء):[٥]

أَلْتَذُّ بالجرحِ ليأْتيني ... صوتُكِ بالطيبِ فَيُشفيني

---

[١] - صفاء خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ٢/ ٥.

[٢] - نفس المصدر، ٢/٦.

[٣] - هو حرف مد يكون قبل الروي، كما في كلمات: جهاد، عميد، يسود.

[٤] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٦٢.

[٥] - نفس المصدر، ص ١٧٤.

فَطَمْتِ عينيَّ فلا تفطمي سَمْعي فَهَمْسٌ منكِ يكفيني

فيا عفافاً رَتَّلَتْ بوحَهُ .... مئذنةُ الروحِ أَجيبيني

وقوله فيما ردفه (الواو):[1]

المُفْتَرون على الإله بِسَنِّهِمْ فتوىً تُنيبُ عن الجهادِ قُعودا

الناقصونَ مروءةً وعروبةً الكاملونَ نذالةً وجحودا

رقصوا على قَرْعِ الطبول كأنَّهم خُلِقوا لطبلِ الأجنبيِّ قرودا

يدخل حرف المد إلى القافية المردوفة في هذه الأبيات ويتجاوب مع الردف إشباع حرف الروي، ما يخلق إيقاعاً متجاوباً في القافية بمد الصوت واكتساب القصيدة درجة موسيقية ملموسة ما تمثله هذه الحركة الطويلة من حمل للمشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة وهذا يضفي عليها طاقة موسيقية أكبر ويعطي مساحة واسعة للإنشاد. وقد أكثر السماوي من استخدام القوافي المطلقة وهي «ما كان رويها متحركاً»[2]، ما يضفي على القافية جمالا خاصاً، حيث جاءت قوافي قصائده العمودية كلها من نوع القافية المطلقة. ويرى إبراهيم أنيس أن «قريب ٩٠% من الشعر العربي جاء محرك الروي [القافية المطلقة]، لأنها أوضح في السمع، والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئاً آخر»[3].

ثانياً. القافية في شعره الحر

إنّ للقافية في شعره الحر أكثر من صورة. وبالنظر إلى ديوان "نقوش على جذع نخلة" - في شعره الحر- كنموذج للقافية في الشعر العربي الحديث، نجد مجموعة من الظواهر الإيقاعية فيه. وكما ذكرنا سابقاً، يقع ديوان "نقوش على جذع نخلة" في (٢٥) قصيدة. وقد راوح السماوي فيه بين النمطين: الشعر العمودي والشعر الحر. وإذا ما استثنينا القصائد العمودية العشر، فإنَّ عدد سطور الديوان بلغ (٨٢٦) سطراً. وبرزت التقفية سمة بارزة في هذه القصائد، إذ بلغ عدد السطور المقفاة (٤٠٣) سطراً

[1] - نفس المصدر، ص ١٤.

[2] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٥٨.

[3] - نفس المصدر، ص ٢٥٥.

ما يشكل ٤٨,٧٨% من عدد سطور الديوان. بمعنى أن حوالي نصف قصائده - الحرة - مقفى. وفي ما يأتي سنعرض أنماط التقفية عند يحيى السماوي بمختلف أشكالها:

أ. القافية الموحدة

يتمثل هذا النمط من التقفية، في «تكرار النسق الصوتي في آخر السطر بحركاته وسكناته، مع الاحتفاظ بحرف الروي في معظم الأسطر، وهي أكثر التصاقاً بالمفهوم التقليدي للقافية، حيث تمثل القافية نهاية السطر الشعري»[1]. ويكون هذا النمط وفق النظام (أأأ...)، وهذه القافية على شكل القافية المعروفة في الشعر العربي ومثال ذلك قول الشاعر:[2] **جَلالةُ الدولارْ / حاكمُنا الجديدُ.. ظِلُّ اللَّهِ فوقَ الأرضِ.. / مبعوثُ إلهِ الحربِ والتحريرِ والبناءِ والإعمارْ / له يُقامُ الذِكْرُ.. / تُنْحَرُ القرابينُ.. / وَتُقْرَعُ الطبولُ.. / تُرْفَع الأستارْ / وباسْمِهِ تكشفُ عن أسرارِها الأسرارْ / وباسْمِهِ تمتلئُ.. الحقولُ بالسنبلِ / أو يُصادَرُ الرغيفُ / فهو صاحبُ العِزَّةِ في المدائنِ المذبوحةِ النهارْ/ جلالةُ الدولارْ / منقذُنا.. / والمرشدُ الفقيهُ .. يُفْتِي فَيُطاعُ / لا كما كانت فتاوى السيدِ (الدينارْ) / لِحْيَتُهُ الخضراءُ صهوةُ المُضاربينَ / في مصارفِ (الحوارْ) / فَتَسْتَحيلُ جَنَّةُ اللَّهِ إلى جَهَنَّمِ / وتَسْتحيلُ النارْ / حديقةً قُدْسِيَّة الأَزْهارْ / جلالةُ الدولارْ / في ساعةِ (الحساب) يبقى وحدَهُ / الصانعَ للقرارْ ....**

في هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر التزم بالقافية الموحدة والمردوفة؛ أي سبق حرف الروي (الراء) حرف من حروف المد وهو (الألف) وظهور حرف المد في القوافي يؤدي إلى وضوح إيقاع (الراء) وإطالة الوقوف في نهاية السطور. وهذا الوقوف يزيد من فرصة التأمل لكل سطر، فجاءت القافية في القصيدة متناغمة مع المعاني والجو النفسي الذي يسيطر على الشاعر. وهذه القصيدة تبين «العجز العربي والسيطرة الأميركية؛ فالدولار رمز للطغيان ورمز للظلمة ورمز للتهتك الاجتماعي والواقع السياسي المزري الراهن الذي حل بالعراق»[3]. فتوحيد الروي مع ما في المدّ المنبعث من حرف

---

[1] - محمد صلاح زكي أبوحميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، ص ٣٥٢.

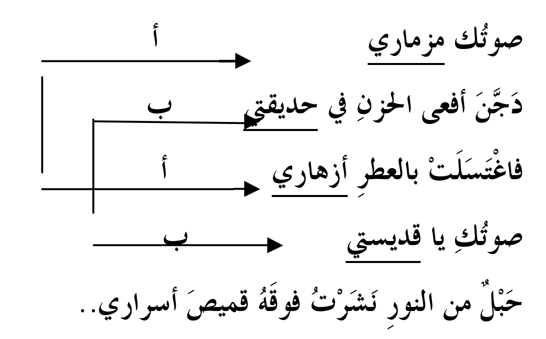
[2] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٦٢- ٦٦.

[3] - عصام شرتح، **آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي**، ص ٧٦.

(الألف) يمنح النص إيقاعاً واضحاً؛ وهذا التلاحم والانسجام في القصيدة إيقاعياً ودلالياً يمنح النص خصوبة وجمالاً وانسجاماً.

ب. القافية المتقاطعة

في هذا النمط من القافية «يعتمد الشاعر النظام (أ ب أ ب) فيتّحد السطر الأول مع الثالث والثاني مع الرابع بطريقة تبادليّة متقاطعة»[١]. وفي هذا النظام لا تتكرر القافية بشكل متوال، وإنما تقاطعها قافية أخرى، كما نرى في قول السماوي:[٢]



حَبْلٌ من النورِ نَشَرْتُ فوقَهُ قميصَ أسراري..

نلحظ أنّ الشاعر بنى قوافيه في هذه السطور متبادلة منوعة؛ حيث لا تتكرر إلا بعد ظهور المخالف لها وهذا التنوع الذي لجأ إليه الشاعر مع هذا التناغم الصوتي بين القوافي يبث في الأسطر إيقاعاً جمالياً خاصاً.

ت. القافية المقطعية

في هذا النمط من القافية يعتمد السماوي في كل مقطع على قافية، وتتنوع القوافي بالانتقال من مقطع لآخر؛ ونجد هذا النمط من القوافي في القصيدة "نقوش على جذع نخلة" التي تعتبر القصيدة الأم في الديوان، وتتضمن ثلاثين مقطعا حمل كل مقطع قافية:[٣] **لا ماءَ في النهرِ.. ولا أَمانْ / في الدارِ / والبستانْ / مُكَبَّلُ الظِلالِ والأَفنانْ / جريمةُ المُثْلَةِ بالأوطانْ / ليسَتْ أَقَلَّ في كتابِ اللَّهِ / من جريمةِ المُثْلَةِ بالإنسانْ.**

---

[١] - عبد الرحمن تبرماسين، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص ٨٧.

[٢] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٧٠.

[٣] - نفس المصدر، ص ٩٩.

والمقطع التالي:[١]

لِثَمودَ أُخْتٌ / أَشْرَكَتْ يوماً.. وبايَعَتِ الضَلالْ / دِيْناً / فأَوْحَلَ في الينابيعِ الزُلالْ / فاشْهِرْ حسامَكَ / أيها الشعبُ الموزَّعُ بين خوفِ المستريبِ / وبينَ عارِ الاحتلالْ.

وهكذا نجد الشاعر ينوّع في القوافي في هذه القصيدة المطولة، وقد سار على هذه الطريقة في بقية المقاطع حتى نهايتها ويجيء لكل مقطع قافية، وهذا الأمر يؤدي إلى تنويع الموسيقى في القصيدة وتجنب الملل والرتابة فيها. يتلخص موضوع القافية عند يحى السماوي في أن معظم القوافي التي جاءت في الديوان، جاءت متمكنة في مكانها ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى السماوي على نسج القوافي. وإذا كانت القافية عنصراً أساسياً من عناصر القصيدة للكشف عن مقدرة الشاعر في خصوبة وإحكام شعره فإن القافية - بأنواعها المختلفة - تأتي في شعره متكاملة، إيقاعياً ودلالياً، ولا يشعر القارئ فيها بأي استكراه وصعوبة. وهذا يؤيد قول "عصام شرتح" في دراسته لشعر السماوي، إذ يقول: «إنّ الشعرية من منظور السماوي ليست بتتابع القوافي وبروزها في نهاية كل سطر شعري؛ وإنما أفضل القوافي المتناغمة - بالنسبة إليه - ما تأتي عفوَ الخاطر، منسابة دون تكلف»[٢]. ونحن لا نستطيع بحال من الأحوال أن نفصل القافية من سائر الأبيات والسطور في قصائده لأنها ذات معان متصلة بموضوع القصيدة؛ على سبيل المثال:[٣] **البندقيةُ وحدَها الحَكَمُ الُمنَزَّهُ / بينَ مشكاةِ اليقينِ / وبين ديجورِ الضَلالْ.. / البندقيةُ ـــ لا اليراعُ ـــ الناطقُ الرسميُّ / باسمِ الدارِ تَطْحَنُها خيولُ الإحتلالْ / باسمِ الغدِ المأمولِ / باسمِ طفولةٍ سُفِحَتْ / وباسمِ عُراةِ كهفِ الاعتقالْ...**

أيضاً قوله:[٤]

يا صابراً عِقْدَينِ إِلاّ بضعةً	**عن خبزِ تنّورٍ وكأسِ فُراتِ**

[١] - نفس المصدر، ص ١٠٠.

[٢] - عصام شرتح، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، ص ٢١٠.

[٣] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٢٨.

[٤] - نفس المصدر، ٧٤- ٧٥.

ليلاكَ في حُضْنِ الغريبِ يَشِدُّها لسريره حَبْلٌ من السُرُفاتِ

تبكي وَتَسْتَبكي ولكن لا فَتىً فَيَفكَّ أَسْرَ سبيئةٍ مُدْماةِ

يا صابراً عِقْدَينِ إلاّ بضعةً (ليلى) مُكَبَّلَةٌ بِقَيْدِ غُزاةِ

ليلاك ما خانَتْ هواكَ وإنما (هُبَلُ الجديدُ) بزيٍّ دولاراتِ

ومن خلال قراءتنا المتأملة لقصائد يحيى السماوي - كما في النموذجين السابقين - يتبين لنا أن التلاحم والانسجام بين القافية ومضامين القصيدة واضحة، ويظهر دور القافية في تحقيـــق وظيفة إيقاعية في أجزاء القصيدة والتعبير عن المعنى وإظهاره ولفت الانتباه إلى دلالات النص. والقوافي في هذه الأسطر والأبيات (**الضَلالْ، الاحتلالْ، الاعتقالْ، فُراتِ، السُرُفاتِ، مُدْماةِ، غُزاةِ، دولاراتِ)** غير نافرة، وما جاءت عنصراً تزيينياً قابلاً للحذف، بل القارئ المتأمل في قصائد السماوي - خاصة ديوان نقوش على جذع نخلة - يدرك أن هذه الكلمات تشكل معجمه الشعري وأكثرها هيمنة على سائر الكلمات وأشدها تأثيراً عليها.

ج. الروي

يعدّ الروي أهم حروف القافية، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. هو «النَّبرة أو النغمة التي تنتهي بها الأبيات، ويلتزم الشاعر بتكراره في كلّ أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال ميميَّة أو رائيَّة أو داليَة...إلخ»[١]. ويرى أحمد الشايب في كتابه "أصول النقد الأدبي": أنّ «هناك حروف تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين، واللام بخلاف نحو الثاء والذال والشين والضاد والغين فإنها غريبة ثقيلة الكلمات، فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المألوف إلا سقيم الذوق أو متصنع»[٢]. ومن خلال قراءتنا في شعر يحيى السماوي نجد أن الشاعر حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنه استخدم من حروف الهجاء ثلاثة عشر حرفا، وكان

[١] - إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون شعر**، ص ٣٥٢.

[٢] - أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، ٣٢٥.

مكثراً في بعضها ومقلاً في البعض الآخر؛ والجدول الآتي يبين حروف الروي التي نظم عليها قصائده العمودية في ديوان نقوش على جذع نخلة، ونسبتها وتواترها:

التسلسل	حرف الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئويُة
١	الدال	٣	١١٥	%٣٢,٣٩
٢	العين	١	٤١	%١١,٥٤
٣	القاف	٢	٦٨	%١٩,١٥
٤	التاء	١	٧٠	%١٩,٧١
٥	الراء	١	٣١	%٨,٧٣
٦	السين	١	٥	%١,٤٠
٧	النون	١	٢٥	%٧,٠٤
المجموع	٧	١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١٢) يبين مجموع حروف الروي ونسبة تواترها في القصائد العمودية في الديوان

بالنظر إلى حروف الروي في قصائده العمودية، فإن الدال تأتي في مقدمتها بنسبة ٣٢,٣٩% ثم تليها القاف، التاء، العين، الراء، النون، والسين. أمّا في قصائده الحرة فإنه استخدم نفس هذه الحروف وزاد عليها ستة حروف أخرى لم نجدها في قصائده العمودية كما هو مبين في الجدول التالي:

التسلسل	حرف الروي	عدد تواتره	النسبة المئوية
١	النون	٧٩	%٢٠,٤١
٢	الميم	٨	%٢,٠٦
٣	اللام	٤٧	%١٢,١٤
٤	السين	١٥	%٣,٨٧
٥	الباء	٣٣	%٨,٥٢
٦	الدال	٣٩	%١٠,٠٧

٧	الراء	٧٥	%١٩,٣٧
٨	الفاء	٢١	٥,٤٢
٩	القاف	٩	%٢,٣٢
١٠	التاء	٢٣	%٥,٩٤
١١	الهمزة	١٠	%٢,٥٨
١٢	العين	٢٢	%٥,٦٨
١٣	الهاء	٦	%١,٥٥
المجموع	١٣	٣٨٧	%١٠٠

جدول (١٣) يبين مجموع حروف الروي ونسبة تواترها في القصائد الحرة في الديوان

يتضح لنا من خلال الجدول أن قصائده الحرة جاءت موزعة على النون بنسبة ٢٠,٤١% ثم الراء بنسبة ١٩,٣٧% وتليها اللام، الدال، الباء، التاء، العين، الفاء، السين، الهمزة، القاف، الميم، والأخير، الهاء. والجدول الآتي يبين مجموع الحروف الروي التي نظم عليها قصائده العمودية والحرة في ديوان نقوش على جذع نخلة ونسبتها وتواترها مرتبة ترتيبا تنازلياً:

التسلسل	الروي	عدد تواتره في الديوان	النسبة المئوية
١	الدال	١٥٤	%٢٠,٧٥
٢	الراء	١٠٦	%١٤,٢٨
٣	النون	١٠٤	%١٤,٠١
٤	التاء	٩٣	%١٢,٥٣
٥	القاف	٧٧	%١٠,٣٧
٦	العين	٦٣	%٨,٤٩
٧	اللام	٤٧	%٦,٣٣
٨	الباء	٣٣	%٤,٤٤
٩	الفاء	٢١	%٢,٨٣

١٠	السين	٢٠	%٢,٦٩
١١	الهمزة	١٠	%١,٣٤
١٢	الميم	٨	%١,٠٧
١٣	الهاء	٦	%٠,٨٠
المجموع	١٣	٧٤٢	%١٠٠

جدول (١٤) يبين استعمال حروف الروي ونسبتها من مجموعها في الديوان

من خلال الجدول وبالنظر إلى حروف الروي وتواترها في ديوان نقوش على جذع نخلة، يتضح لنا أنّ "الدال" تأتي في مقدمتها بنسبة ٢٠,٧٥% ثم تليها الراء، النون، التاء، القاف، العين، اللام، الباء، الفاء، السين، الهمزة، الميم، ثم الهاء بنسبة ٠،٨٠%. ومن خلال استعراضنا للجدول نلحظ أن السماوي استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي و لم يستخدم الحروف الثقيلة، مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين. ولتبيين هذا الأمر سنعتمد على تقسيم الدكتور "إبراهيم أنيس" لحرف الروي ونسبة شيوعه في الشعر العربي في كتابه "موسيقى الشعر" على النحو الآتي: «أ- **حروف كثيرة الشيوع وتلك هي**: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال. ب- **حروف متوسطة الشيوع وتلك هي**: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم. ج- **حروف قليلة الشيوع وتلك هي**: الضاء، الطاء، الهاء. د- **حروف نادرة في مجيئها روياً**: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو»[١]. يتضح لنا من خلال الجدول السابق وعرض أحرف الروي في الديوان؛ التطابق في تواتر حروف الروي عند يحيى السماوي مع ما خرج به إبراهيم أنيس، حيث جاءت نسبة حروف كثيرة الشيوع في الديوان نسبة ٦٠,٨٨% من مجموع حروف الروي في الديوان. أما الحروف المتوسطة الشيوع، فبلغت نسبة ٣٨،٢٥%، والحروف القليلة الشيوع؛ فقد قلل السماوي من استخدامها إلى حد الندرة حيث جاءت بحرف واحد وهي: "الهاء" بنسبة ٠,٨٠%. أما الحروف النادرة الشيوع، فما جاءت روياً في شعر يحيى السماوي. هذا عن حروف الروي ونسبة شيوعها في الديوان، أما حركاته فقد جاءت على النحو الآتي:

[١] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٤٦.

التسلسل	حركة الروي	عدد القصائد	عدد أبيات	النسبة المئوية
١	الكسرة	٦	٢٤٢	%٦٨,١٦
٢	الفتحة	٣	١٠٨	%٣٠,٤٢
٣	الضمة	١	٥	%١,٤٠
٤	السكون	ــــ	ــــ	ــــ
المجموع		١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١٥) يبين نسب حركات الروي وأعدادها في القصائد العمودية في الديوان

بالنظر إلى حركات الروي في قصائده العمودية، نجد كل قصائده جاءت محركة الروي (القافية المطلقة). وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالبة في القوافي الشعرية، خاصة في القصائد العمودية التي التزمت قافية موحدة. كما يرى إبراهيم أنيس أنّ «قريب ٩٠% من الشعر العربي جاء محرك الروي (القافية المطلقة)، لأنها أوضح في السمع، والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئاً آخر»[١]. ونلاحظ، من خلال هذا الإحصاء، تقدم الروي المكسور في قصائده العمودية بنسبة ٦٨,١٦% ويرى الباحث أن هيمنة الكسرة على الروي دليل على هيمنة صوت الشاعر الدالة على الشعور بالحزن والألم والمآسي التي تمر على الشعب العراقي لأن «مجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية مكسورة»[٢]. وهذه القصائد مفعمة بالشعور بالحزن والأسى والتوتر إزاء كلّ هذه الجرائم الكثيرة التي تحدث في العراق. والسماوي كتب مخلصة معاناته الفردية ممثلة في الغربة عن الوطن، ومعاناته الجمعية ممثلة في الواقع المؤلم الذي يعيشه وطنه العراق؛ فجاءت هذه القصائد انعكاساً باطنياً لآلامه في ذاته. أما بالنظر إلى حركة الروي في قصائده الحرة، فنرى الجدول التالي:

التسلسل	حركة الروي	عدد تواتره	النسبة المئوية
١	السكون	٢٥٨	%٦٦,٦٦
٢	الفتحة	٩٥	%٢٤,٥٤

[١] - المصدر نفسه، ص ٢٥٥.

[٢] - علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، ص ٥٠٩.

٣	الكسرة	٣٢	%٨,٢٦
٤	الضمة	٢	%٠.٥١
المجموع		٣٨٧	%١٠٠

جدول (١٦) يبين نسب حركات الروي واعدادها في القصائد الحرة في الديوان

في قصائده الحرة كما يتضح من خلال الجدول فقد جاءت حركات الروي بين الحركة والسكون. والغالبية العظمى فيها عمدت إلى الروي الساكن (القافية المقيدة)، حيث بلغت نسبته ٦٦,٦٦%، فيبدو أن الشاعر يلجأ أكثر إلى القافية المقيدة. «فبظهور الشعر الحر اتجه الشعراء إلى القوافي المقيدة، وأصبح التسكين سمة ظاهرة من سمات القافية الجديدة...لأنَّ القافية المقيدة في الشعر التفعيلي تسمح بالتدفق، وتحقق الإنسيابية في التعبير فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع»[١]. وترى رحاب الخطيب أنّه «إذا كانت القافية المطلقة تصعّد النغم الموسيقي للقصيدة وتمده وتطيله، فإنّ القافية المقيدة تعمل على كسر البنية الإمتدادية للإيقاع وذلك بالوقف بعد مد طويل أو قصير. وهذه السمة النغمية تكون أوضح في حالة الانتظام؛ أي في حالة ورود القافية في نسق هندسي تتوحد فيه القافية مقطعياً»[٢].

٤ - الموسيقى الداخلية

إنّ الموسيقى الخارجية - كما مرّ - تعتمد على الأوزان الشعرية، الزحافات والعلل، والقافية، وحروف الروي. أما وراء الموسيقى الخارجية، فهناك موسيقى داخلية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وتوالي الحروف وما بينهما من تلاؤم. فهي: «الموسيقى التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها، تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها»[٣]. وإن كان للموسيقى الخارجية أثر في تنغيم القول الشعري فإن للموسيقى الداخلية دوراً موازياً له يدعم موسيقاه. إذن، الموسيقى الداخلية تؤدي دوراً خطيراً ومهماً في العمل

[١] - عزة محمد جدوع، **موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**، ص ٢٥٩.

[٢] - رحاب الخطيب، **معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض**، ص ٣٦- ٣٧.

[٣] - يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص ٢٥٦.

الشعري وتأثر القارىء، و«قد تأتي الموسيقا الخارجية في القصيدة - بالوزن والقافية - رتيبة، فُتشعر متلّقيها بالضيق، لولا حضور الموسيقا الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخضة عن التّجربة»[١]. وهكذا يبدو أنّ الموسيقى الداخليّة، خاصة في بنية القصيدة الحديثة لها دور بارز ومميز في إثراء النص والكشف عن الأبعاد الدلالية والتعبيرية للنص ويتمثل ذلك في الانسجام والتوافق بين عناصر هذه الموسيقى وبين الكلمات ودلالات النص. والناظر في شعر يحيى السماوي، يجد إيقاعات أخرى غير تلك الإيقاعات المكتسبة من الأوزان والقوافي، ما يطرب له السمع من خلال سياقات أسهمت في تحقيق إيقاعيتها ونغميتها، والتعبير من خلاله عن تجربته الشعرية. وسنتناول في هذا المبحث العناصر الإيقاعية، من التكرار بجميع مستوياته ونحو ذلك من المظاهر الصوتية التي تشكل علاقة وطيدة بالمعنى، ونحاول ربط كل ذلك بالجانب الدلالي.

أ. التكرار

يعدّ التكرار من الخصائص الأسلوبية الهامة التي تستخدم لفهم النصوص الأدبية؛ فالشاعر إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين. «والتكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[٢]. والتكرار ظاهرة ليست غريبة على الشعر العربي قديماً وحديثاً، أما في الشعر الحديث، فقد حقق التكرار انتشاراً أوسع مما كان في القصيدة القديمة، «ومما يلاحظ عند شعراء الحداثة، أنهم لم يقفوا - في استخدامهم للتكرار - عند أشكال معينة، بل ظلوا في حركة دائبة، تتوق إلى التجديد والتطور من أجل تنويع التركيب، وإجراء الدلالة والإيقاع، ولعل تخلي الشعر الحديث عن القافية وعن كثير من الأوزان الشعرية المعروفة، كان عاملاً قوياً في توجيه العناية إلى ظاهرة التكرار، واستثمار إمكاناتها التعبيرية في تحقيق النغمة الموسيقية الضرورية لبناء

---

[١] - مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، «الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي»، **مجلة جامعة دمشق**، ص ١٣٢.

[٢] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٤٢.

لغة الشعر»[١]. أما التكرار الذي لا يتولد من إحساس الشاعر ولا يحمل أي معطيات فنية إيقاعية، فيبدو متكلفاً مما يفقد جمالية النص. «فإن لغة الترديد عند شعراء الحداثة ترفع النص إلى درجة الشعرية إن تمكن الشاعر من السيطرة عليه تشكيلياً ودلالياً، وإلا تحول اللفظ المتردد إلى عبء ثقيل يشوّه جسد النص بدلاً من تزيينه بأردية متعددة الأشكال والألوان»[٢]. والتكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان "نقوش على جذع نخلة" وقد لفتت انتباهنا هذه الظاهرة في ألفاظه وتراكيبه ومقاطعه ويظهر التكرار في القصائد بأشكال مختلفة من الكلمة والجملة، وكل شكل من هذه الأشكال لها أبعادها الدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري وقد أدَّت دوراً أساسياً في تماسك القصائد. وهنا سنحاول أن نقف عند أنواع التكرار في الديوان موضوع الدراسة محاولة لاستكشاف قدرتها الشعرية في توكيد المعنى الذي ألّح الشاعر على إظهاره، فضلاً عن دوره في البنية الإيقاعية والدلالية في القصائد.

١. التكرار اللفظي

يعدّ تكرار اللفظ من السمات الأسلوبية الواضحة والمهمة التي وظفها الشاعر في الديوان. ومن أنواع التكرار الذي لاحظنا عند السماوي تكرار الكلمة؛ حيث يكرر الشاعر الكلمة نفسها في أكثر من موقع بطريقة تزيد في إثراء النص، سواء في الإيقاع أو في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية. فيقول:[٣] **ذكيَّةٌ قنابلُ التحريرِ / لا تُصيبُ إلاَّ الهدفَ المرسومَ / من قبلِ ابتداءِ نزهةِ القتالْ / ذكيَّةٌ.. ذكيَّةٌ.. / تُمَيِّزُ الوَحْلَ من الزُلالْ / ونغمةَ القيثارِ من حَشْرَجَةِ السُعالْ / ذكيةٌ.. ذكيةٌ / لا تُخْطئُ الشيوخَ والنساءَ والأطفالْ / ولا بيوتَ الطينِ.. لا أماكنَ الصلاةِ / أو مشاغِلَ العمالْ!**

إن ما يحدثه تكرار كلمة "ذكيَّةٌ" في النص الشعري، إضافة إلى الوظيفة الموسيقية التي أعطتها تكرار الكلمة لإمتاع الأذن من ترديدها خمس مرات لهذه الكلمة، هو الإحساس بالحالة الشعورية التي يعانيها الشاعر إزاء احتلال الوطن والجرائم التي يرتكبها المحتل في العراق؛ تجتمع في هذه القطعة الشعرية الساخرة المريرة كل العناصر الحزن والدمار لتشكل في النهاية صورة مأساوية للشعب العراقي الذي

---

[١] - محمد صلاح زكي أبو حميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، ص ٣٠١.

[٢] - عبد الخالق العف، «بنية الترديد في "أغاني الجرح" دراسة صوتية دلالية»، **مجلة الجامعة الإسلامية**، ص ١٢٢.

[٣] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٢٢.

يعاني تحت ظل الاحتلال الأمريكي؛ المحتلون يملكون القنابل المُوَجَّهَة الذكية، يحددون أهدافهم بدقة ولكنهم لا يميزون الشيوخ والنساء والأطفال وبيوت الناس والمساجد! لأن المحتل لا يقيم وزناً للشعب العراقي. إذن الشعارات الزائفة و"قنابل التحرير"! (الديمقراطية المزعومة) ما جاءت لتحرير الشعب العراقي بل لاحتلال الوطن.

٢. تكرار الجمل والعبارات

من أنواع التكرار الذي لاحظنا وجوده كثيراً عند الشاعر توارد الجمل والعبارات في الديوان. بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة ارتكاز في نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة تعدّ بمثابة مفتاح للنصّ الشعري يرفع درجة تأثيرها. ونمثل لذلك بقوله من قصيدة "اخرجوا من وطني" حيث يقول:[١] **هذه الأرضُ التي نعشقُ / لا تُنْبِتُ وردَ الياسمينْ / للغزاةِ الطامعين / والفراتُ الفَحْلُ / لا ينجبُ زيتوناً وتينْ / في ظلالِ المارقينْ / فاخرجوا من وطني المذبوحِ شعباً / وبساتينَ. / وأنهاراً وطينْ / وأتركونا بسلامٍ آمنينْ / نحن لا نَسْتَبدلُ الخنزيرَ بالذئبِ / ولا الطاعونَ بالسُلِّ / وموتاً بالجُذامْ / فاخرجوا من وطني / خوذة المحتل لا يمكن أنْ تصبحَ عشاً للحَمامْ / فاخرجوا من وطني / والدمُ المسفوحُ لن يصبحَ أزهارَ خَزامْ / فاخرجوا من وطني ....**

يكرر الشاعر جملة "**اخرجوا من وطني**" في القصيدة ثمان مرات، وهذا التكرار لا يأتي في أسطر متوالية، إنما يأتي متباعداً في شكل منسق لتمثل الجملة المتكررة نقطة مركزية الدلالة، وهذه الجملة تعتبر من مفاتيح القصيدة. فإنّ السماوي عمد إلى تكرارها ليركز المعنى المتصل بعنوان القصيدة في ذهن المتلقي كما جاء تكرار هذه العبارة منسجماً مع الجو النفسي للشاعر أثناء حزنه على وطنه. يقول "عصام شرتح": «إنّ ما يثير القارئ - في هذه القصيدة - تكاملها النصي؛ وائتلافها النسقي في تحفيز رؤيتها النصية وبؤرتها الدلالية التي تقوم على مرجعية دلالية هي الإحساس بالظلم الذي تعانيه العراق؛ لذا بلور رؤيتها على شحذ الهمم والحث على المقاومة والتأكيد على قيمة العراق وعظمة شعبها قديماً

[١] - نفس المصدر: ص ٧- ١١.

وحديثاً»[١]. إذن، جاء تكرار هذه الجملة منسجماً مع الجو النفسي والانفعالي للشاعر. وعندما يكرر السماوي هذه الجملة تكاد تكون أبرز ما يدور في نفس الشاعر في لحظة ما قبل الإبداع، كذلك يأتي تكرارها معززاً للجانب الإيقاعي الذي أحدثه تكرارها بكثرة في القصيدة، وكأنها مفتاح الإيقاع بالنسبة للقصيدة فيظهر فيها التناغم الموسيقي من أولها إلى آخرها، ويكثف الموسيقى الداخلية فتشد السامع ويتفاعل معها.

وفي نموذج آخر يقول:[٢]

كفرتُ بالنضالِ / معروضاً بأسواقِ المخابراتِ للإيجارْ / وبالعمائمِ التي تُحَرِّمُ الجهادَ / حين تُسْتَباحُ الدارْ /كفاكِ هذا العارْ / كفاكِ هذا العارْ / يا أُمَّةَ اللَّه انهضي.. / كفاكِ هذا العارْ / من قبلِ أَنْ يُطْبِقَ ليلُ القهرِ بالدُجى / على بقيةِ النهارْ / وقبل أَنْ يُؤَمْرَكَ (القرآنُ) / أو تُهَوَّدَ الأمصارْ.

فنلاحظ في هذا المقطع تكرار جملة "كفاكِ هذا العارْ" ثلاث مرات، وترديد هذه الجملة في المقطع ينشئ جرساً موسيقياً متناوباً ويقرع الأسماع. وهذا الترديد تحمل معه عذاب الشاعر وألمه، وقد كررت للتعبير عن حجم الغضب والمأساة التي يعيشها الشاعر لهذه الجراحات والآلام التي تمرّ على العراق.

ب. الطباق

من خلال دراستنا للديوان لاحظنا أن الطباق قد ورد كثيراً في القصائد وله أثر في إحداث جرس موسيقي من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها في تركيب النص. والطباق يعد من أهم وسائل اللغة لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف. «تعمل الأضداد على متابعة النصّ، وما يتشكّل عنها من علاقات، تتحرَّك في تواتر متجاذب وكأنّها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابك تطريزاتها على جسد النصّ. كما تقوم الأضداد بدور حيويّ فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النصّ»[٣]. ويلعب دوراً أساسياً في نقل انفعالات الشاعر وأحاسيسه، كما كان له دور واضح في

---

[١] - عصام شرتح، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، ص ٢٦٦.

[٢] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٥٢- ١٥٣.

[٣] - عصام شرتح، **ظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل**، ص ٤٦.

إضفاء نغم موسيقي جميل للنص، إذ «له أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسي الدلالة؛ الأمر الذي يخلق شداً ينعكس على الموسيقى»[١].

فمن الطباق قوله:[٢] **في وطنِ النخيلْ / الناسُ صنفانِ.. فأمّا قاتلٌ مُسْتَأْجَرٌ / أو / مُؤْجَرٌ قتيلْ**

ففي هذا النموذج نلاحظ أنّ التضاد بين كلمات "قاتلٌ مُسْتَأجَرٌ ومُؤْجَرٌ قتيلْ" خلق إيقاعاً جميلاً اكتسبه من الطباق وأضاف جمالية وعذوبة في المقطع.

وقوله:[٣] **الكونُ مرآةُ / كلُّ النهاياتِ بداياتٌ / إذنْ؟ / كلُّ البداياتِ / نهاياتُ / وتلكَ آيات.**

فالتضاد بين (النهايات والبدايات)، خلق تناغماً موسيقياً جميلاً مما زاد جمالية ورنة في تركيب النص. أمّا التضاد في شعر يحيى السماوي، لا تنحصر فقط بين المفردة والمفردة، إنما يشمل الجملة. ومن نماذجه في بناء الجمل قوله:[٤] **وَجَحْفَلٌ من أَشْرَسِ الذئابْ / وفيلقٌ من الذُباب البشريِّ / ينشرُ الطنينَ في المدينةِ الخرابْ / يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ / ويُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ.**

فالتضاد بين جملتي "يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ"و"يُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ" يعطي نغمة متراوحة في هذه الأسطر؛ كما أنه يقوي جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين:

يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ

‡ ‡ ‡

ويُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ.

وهكذا؛ يحقق توازناً نغمياً جميلاً، ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز الترابط الموسيقي والإنسجام والتكامل بين سطرين متواليين.

ت. الجناس

---

[١] - عبد الكريم راضي جعفر، **رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، ص ٣١٨.

[٢] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٥٢ .

[٣] - نفس المصدر، ص ٩٦.

[٤] - نفس المصدر، ص ١٠٦.

هو «أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى»[١]. وإنّ للجناس «جمالاً يزيد أداء المعنى حسناً لما فيه من حسن الإفادة، ففيه خلابة للأذهان ومفاجأة تثير الذهن وتقوي إدراكه المعنى المقصود»[٢]. إذن للجناس أثر ظاهر في إحداث التناغم الموسيقي، لأن الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الحروف يوقع نغماً جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقاً. يأتي الجناس في ديوان "نقوش على جذع نخلة" في أكثر من موضع وأكثر التجنيس الذي جاء في الديوان من نوع الجناس الناقص، وهو «ما اختلفت اللفظتان في أعداد الحروف إما أن يكون بزيادة أو بتغيير حرف أو أكثر»[٣].

ومنه قوله:[٤] **حرِّرونا منكم الآن / ومن زيف الشعاراتِ / وتجّار حروب "النفطِ والشفطِ" / وأصحاب حوانيت النضالْ.**

وقوله:[٥]

يا ابنَ الأُباةِ المُرْخصينَ نفوسَهُمْ ونفيسَهم ــ عن عِرْضِهِمْ ــ ووليدا

أيضاً قوله:[٦]

ناطَحْتُهُ ــ وأنا الكسيحُ ــ فلم يَنَلْ من حَزْمِ إيماني وَعَزْمِ قَناتي

ففي هذه النماذج، نلاحظ أن الجناس كان بين كلمات "النفط والشفط- نفوسهم ونفيسهم- حزم وعزم"، ففي هذا التجنيس تبلغ الموسيقى قوتها بتغيير حرف واحد وقد حقق التجانس انسجاماً غير متكلف ولا مبتذل ونتج عنه إيقاع صوتي محبب للنفس.

أمّا الجناس بزيادة حرف وقوله:[٧]

---

[١] - عبد العاطي غريب علام، **دراسات في البلاغة العربية**، ص ٢٠٥.

[٢] - نفس المصدر، ص ٢١٥.

[٣] - نفس المصدر، ص ٢١١.

[٤] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٩.

[٥] - نفس المصدر، ص ١٣.

[٦] - نفس المصدر، ص ٧١.

[٧] - نفس المصدر، ص ٩٤.

أينَ الهروبُ وكلُّ درب   من دروبِ الفَرِّ سُدّا؟

أيضاً قوله:[١] **فإنَّ تأمينَ رغيفِ الخبزِ / فَرْعٌ من فروعِ شِرْعَةِ الجهادْ.**

فالتجنيس بين كلمتي "**درب ودروب - فرع وفروع**" جاء بزيادة الواو فيهما، مما أدى إلى دعم المستوى الإيقاعي وتقويته وحسن وقعه في أبياته. بناء على ما تقدم، يتضح لنا أن الجناس وسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير وسرعة النفاذ إلى الأذن وله دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل في الديوان، حيث يأتي الجرس الموسيقي مكرراً في الأبيات والسطور ويزداد قوة وعمقاً فيشيع تناغماً موسيقياً مما يضفي غنائية رائعة في النص.

نتائج البحث

يتبين لنا من تصنيف البنى العروضية للديوان، أن السماوي قد راوح فيه بين النمطين: الشعر الحر والشعر العمودي، وإن كانت الغلبة لمنط الشعر الحر الذي شكل ٦٠%، من قصائد الديوان. وبحر الكامل يعدّ أكثر البحور تواترا حيث يهيمن ببعده النغمي على نظام الموسيقى في الديوان، وأن السبب لهذه النسبة العالية في استعمال الشاعر للبحر الكامل هو مرونة هذا البحر وما يتميز به من انسياب في الموسيقى والإيقاع راقت للشاعر، ولعل السماوي وجد في هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحاسس والتجارب والمشاعر الداخلية. إضافة إلى كثرة التغييرات التي يمكن أن تدخلها وهذا التغييرات في التفعيلات تؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. وعرفنا أنّ الموسيقى في قصائد السماوي، لا نحسها فقط من إيقاعات التفعيلات السالمة، بل تأخذ هذه التفعيلات أشكالاً متنوعة وكثيراً ما يفيد السماوي من الزحافات والعلل، دون الخلل في الموسيقى، فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. نظم السماوي قصائده العمودية التامة والمجزوءة على النمط المعتاد ذي الشطرين المنتهي بقافية. واهتمام السماوي بموسيقا قوافيه، اختار كثيراً منها مردوفاً لتنساب في الأذن. أما للقافية في شعره الحر أكثر من صورة، نجد مجموعة من الظواهر الإيقاعية فيه. أنّ معظم القوافي التي جاءت في الديوان، جاءت متمكنة في مكانها

---

[١] - نفس المصدر، ص ١٠٧.

ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى السماوي على نسج القوافي.

إنّ السماوي حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنه استخدم من حروف الهجاء ثلاثة عشر حرفا، وكان مكثراً في بعضها ومقلاً في البعض الآخر؛ وأنه استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي -كروي - و لم يستخدم الحروف الثقيلة مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين.

بالنظر إلى حركات الروي في قصائده العمودية وجدنا كل قصائده جاءت محركة الروي (القافية المطلقة). وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالبة في القوافي الشعرية، خاصة في القصائد العمودية التي التزمت قافية موحدة. أما على العكس، في قصائده الحرة فقد جاءت حركات الروي بين الحركة والسكون. والغالبية العظمى فيها عمدت إلى الروي الساكن (القافية المقيدة)، لأنَّ القافية المقيدة في الشعر التفعيلي (الحر) تسمح بالتدفق، وتحقق الإنسيابية في التعبير فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع. إنه استفاد لإثراء موسيقى قصائده من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار، الجناس، الطباق. وكل شكل من هذه الأشكال لها أبعادها الدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري وقد أدَّت دوراً أساسياً في تماسك القصائد.

قائمة المصادر والمراجع

١- أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، الطبعة الثانية، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

٢- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٧م.

٣- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

٤- بدوي، محمد جاهين، **العشق والاغتراب في شعر يحيى السماوي "قليلك لا كثيرهن نموذجاً"**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١٠م.

٥- بديع يعقوب، *إميل*، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١م.

٦- تبرماسين، عبد الرحمن، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفجر، ٢٠٠٣م.

٧- حركات، مصطفى، **أوزان الشعر**، الطبعة الأولى، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨م.

٨- الخطيب، رحاب، **معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.

٩- خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، بغداد: مطبعة الزعيم، ١٩٦٢م.

١٠- راضي جعفر، عبد الكريم، **رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة، ١٩٩٨م.

١١- زكي أبو حميدة، محمد صلاح، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، الطبعة الأولى، غزة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠م.

١٢- السماوي، يحيى، **نقوش على جذع نخلة**، الطبعة الأولى، أستراليا: منشورات مجلة كلمات، ٢٠٠٥م.

١٣- الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، الطبعة العاشرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م.

١٤- شرتح، عصام، **آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١١م.

١٥- ــــــــــ، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١١م.

١٦- ــــــــــ، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، الطبعة الأولى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.

١٧- عبد الفتاح نجار، مصلح، وأفنان عبد الفتاح النجار، «**الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي**»، *مجلة جامعة دمشق*، المجلد:٢٣، العدد الأول، ٢٠٠٧م.

١٨- عطية،عبدالهادي عبدالله، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، بستان المعرفة، ٢٠٠٢م.

١٩- العف، عبد الخالق، **«بنية الترديد في "أغاني الجرح" دراسة صوتية دلالية»**، *مجلة الجامعة الإسلامية*، المجلد العاشر، العدد الثاني، ٢٠٠٢م.

٢٠- علي، عبد الرضا، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**، الطبعة الأولى، عمان: دار الشروق،١٩٩٧م.

٢١- علوان، علي عباس، **تطور الشعرالعربي الحديث في العراق**، بغداد:دار الحرية للطباعة، ١٩٧٥م.

٢٢- غريب علام، عبد العاطي، **دراسات في البلاغة العربية**، الطبعة الأولى، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٧م.

٢٣. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تعليق: عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مصر: مكتبة الأزهرية، ١٩٨٠م.

٢٤- محمد جدوع، عزة، **موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠٠٣م.

٢٥- المطيري، محمد بن فلاح، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، الطبعة الأولى، مكتبة أهل الأثر،٢٠٠٤م.

٢٦- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.

٢٧- موافي، عثمان، **دراسات في النقد العربي**، الطبعة الثالثة، دار المعرفة الجامعية،٢٠٠٠م.

٢٨- الهاشمي،محمدعلي،**العروض الواضح وعلم القافية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار القلم، ١٩٩١م.

چکیده های فارسی

نگاهی نقدی به کتاب نقد فرهنگی» دکتر عبد الله غذامی

دکتر یوسف حامد جابر*

چکیده

کتاب نقد فرهنگی در پی کشف مکنونات الگوهای متون ادبی ای است که زیرساخت فرهنگ رایج را تشکیل می دهند. مؤلف این کتاب طرح نقدی خود را به عنوان جایگزین نقد ادبی که مأموریتش محدود به جستجوی زیبایی های این متون است ارائه می دهد. تا مکنوناتی را که گوهر اصلی آن است نادیده بگیرد.

از اینجاست که نقد فرهنگی صورت می گیرد تا آن الگوهای فرهنگی و مضامین آن همچنین اسلوب های آن را آشکار کند که این اسلوب ها با اسلوب ها و روش های جامعه در آمیخته است و بوسیله ی آن هیمنه ی خود را گسترش می دهد و از طریق تولیدات فرهنگی و اجتماعی گوناگون این هیمنه را پنهان می کند.

در این مقاله ما مضمون این کتاب را در مهمترین بخش های آن مورد بررسی قرار داده ایم و تلاش نموده ایم برخی از روش های آن را اصلاح کنیم.

کلید واژه ها: نقد، فرهنگ، الگوها، متن، عبد الله غذامی

---

* - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1390/9/15= 2011/12/6 تاریخ پذیرش: 1390/12/20 = 2012/03/10

بررسی صور تشبیه در فرمایشات پیامبر(ص)

دکتر محمد ابراهیم خلیفه شوشتری*
دکتر علی اکبر نورسیده **

چکیده :

تشبیه از اسلوب های بیانی عرب است و معیاری است برای تشخیص میزان زیرکی و مهارت آنان. برخی از زیبائی های سخن به تشبیه برمی گردد. بی تردید رسول خدا(ص) در اوج فصاحت و جامع بلاغت و بر قله بیان بود. ایشان با قبائل عرب به زبان و لهجه خودشان آنهم با شیواترین و بلیغ ترین حالت ممکن سخن می گفتند. این مقاله در صدد پژوهش در فن تشبیه و جلوه های آن در فرمایشات رسول خداست تا گوشه ای از بلاغت و فصاحت نبوی را به تصویر بکشد .شیوه ی ما در این پژوهش انتخاب تعدادی از احادیث نبوی است که در آن فن تشبیه بکار رفته و به تصویر کشیدن این صورت هاست. پیداست که به کارگیری این فن بلاغی در کنار دیگر فنون بلاغی که دربردارنده ی معانی والایی می باشد تأثیر زیادی بر عربی داشته که بیش از نیزه در برابر زبان تسلیم می شود و از مهمترین عوامل سیادت ایشان بر دل های مسلمانان می باشد. چرا که شکل به تنهایی قدرت چندانی در مخاطب ندارد و الفاظ خشک و بی روحی بیش نیستند. در این مقاله دریافتیم که پیامبر (ص) در میان انواع تشبیه بیش از همه از تشبیه بلیغ استفاده می کردند چون قدرت نقل معنی در این نوع تشبیه بیشتر است. و نکته ی قابل توجه روانی زبان احادیث نبوی است به گونه ای که با تیزبینی می توان پیام موجود در ورای این الفاظ را دریافت.

کلید واژه ها: تشبیه، فرمایشات پیامبر(ص)، تشابه، اقسام تشبیه

* - دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتـی، تهران، ایران.

** استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتـی، تهران، ایران. noresideali@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۰/۱۵= ۲۰۱۲/۰۱/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۲/۲۰ = ۲۰۱۲/۰۵/۰۹

تقابل مكانی در شعر جدید محمود درویش

دکتر رقیه رستم پور ملکی *

فاطمه شیرزاده **

چکیده:

از بارزترین عناصر متون شعری معاصر به ویژه اشعار فلسطینی، مکان با ویژگی های خاص خود می باشد زیرا اهالی سرزمین فلسطین گویی با طرد شدن از فلسطین همه ی زندگی و هویت خود را از دست داده اند و این بدان معناست که مکان در نزد فلسطینیان به معنای هویت آنان است وبا اشغال آن از سوی صهیونیست ها بی هویت شده اند .

این پدیده در اشعار محمود درویش، شاعر بنام فلسطینی که در دهه ی شصت پا به دنیای شعر نهاد، حضوری پررنگ دارد و آنچنان به مکان اهمیت می دهد که تقریبا مکان در تمامی اشعارش همچون محوری است که دیگر عناصر شعر به دور آن می چرخند.

و بر همین اساس است که مکان – با انواع مختلفش – سهم قابل توجهی را در میان اشعار درویش به خود اختصاص داده است.

این مقاله درصدد است نگاهی اجمالی به مکان در اشعار جدید درویش داشته باشد و چگونگی حضور این عنصررا در چارچوب مفهوم « تقابل » در آثار اخیر درویش (سرير الغريبة ١٩٩٩م، جدارية ١٩٩٩م، حالة حصار٢٠٠٢م، لاتعتذر عما فعلت ٢٠٠٤م و كزهر اللوز أو أبعد ٢٠٠٥ م) مورد بررسی قرار دهد .

کلید واژه ها: مکان، محمود درویش، شعر معاصر فلسطین، تقابل.

---

* - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.rostampour2020@yahoo.com

** دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ١٣٩٠/١٠/١٢= ٢٠١٢/٠١/٠٢ تاریخ پذیرش: ١٣٩١/٠٢/١٥ = ٢٠١٢/٠٥/٠٤

تناص قرآنی در شعر محمود درویش و أمل دنقل(نقد و بررسی)

دکتر علی سلیمی *

رضا کیانی **

چکیده:

یکی از تکنیک‌های سبکی که در شعر معاصر به وفور دیده می‌شود، فرایند تناص دینی و تعامل با متون قرآنی است. از آن‌جا که این فرایند در گسترش فضای معنای شعر بهره و مصداق فراوانی دارد، شعر را عمیق و ژرف می‌نماید و آن را بسان مدخلی در راه تأویل و تفسیر ذات انسانی قرار می‌دهد، و این ویژگی چیزی جدا و افزون بر نقش این فرایند (= تناص قرآنی) در قداست بخشیدن به کلام شاعر در سیاق جدید آن و به طور خلاصه پشتیبانی متن قرآنی از متن شعری به‌وسیله‌ی تضمین و یا تلمیح است. از سوی دیگر، در خلال سالیان گذشته در زمینه‌ی تناص قرآنی در شعر عربی لغزش‌هایی صورت گرفته که با منزلت قرآن کریم همخوانی ندارد. این مقاله در پی آن است که فرایند تناص قرآنی را در نمونه‌های برگزیده‌ای از شعر مقاومت فلسطین و مصر در چارچوب اشعار محمود درویش و امل دنقل مورد نقد و بررسی قرار دهد. نتایج به دست آمده از از این بررسی نشان می‌دهد که دو شاعر گاهی در استفاده‌ی ایده‌آل از متون قرآنی به نوعی دچار انحراف شده‌اند.

کلید واژه‌ها: تناص قرآنی، نقد تناص، شعر پایداری، محمود درویش، امل دنقل.

* - دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. salimi1390@yahoo.com

** دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. kiany@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۷/۱۵= ۲۰۱۱/۱۰/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۲/۲۶ = ۲۰۱۲/۰۵/۱۵

لونیات ابن خفاجه اندلسی

زهراء زارع خفری*

دکتر صادق عسکری**

دکتر محترم عسکری***

چکیده:

رنگ یکی از بارزترین عناصر موجود در طبیعت پیرامون ماست. انسان ها از قدیم رنگ را در ساخت لباس و ابزار و آلات منازل خود به کار می بردند. و شعراء نیز سروده های خود را با رنگ های موجود در طبیعت مزیّن می کردند.

شعر عربی در سرزمین اندلس به سبب رشد وشکوفایی فرهنگ وادبیات، درکنار طبیعت زیبا و دلفریب آن از پیشرفت وشکوفایی چشم گیری برخوردار بود. در میان شعرای آندلس ابن خفاجه از شهرت بیشتری در وصف طبیعت بهره مند گردید. به همین دلیل استفاده از رنگ در دیوانش بیشتر از دیگر شعرای معاصرش می باشد.

ابن خفاجه با بهره مندی از دقت نظر واحساس عمیق وزیبایی شناسی خود توانسته است در وصف طبیعت به زیبایی از رنگهای مختلف استفاده نماید. بارزترین شاهد اثبات این مدعا، وجود قصاید بسیاری است که شاعر خود را ملزم به استفاده مکرر از رنگ ها نموده است، تا جایی که ما را بر آن داشت که این نوع قصاید را به پیروی از خمریات وطردیات و زهدیات «لونیات» بنامیم.

کلید واژه ها: ادبیات اندلس، ابن خفاجه، وصف طبیعت، لونیات.

* کارشناس ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

** استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. s_askari@semnan.ac.ir

*** مدرّس، گروه ادیان، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۰/۱۵= ۲۰۱۲/۰۱/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۲/۲۰ = ۲۰۱۲/۰۵/۰۹

توجیه های أمّ الباب در میراث نحوی

دکتر إبراهیم محمّد البب [*]

چکیده

این پژوهش در مورد اصطلاحی تحت عنوان «أم الباب» سخن می گوید که در نحو عربی کاربرد فراوان دارد؛ تلاش شده است که این اصطلاح مشخص شود و مفاهیمی که برای بیان آن بکار گرفته شده یا برای رسیدن به آن به صورت های مختلف استفاده شده بیان گردد. این کار از طریق بررسی نظرات و تألیفات بخش وسیعی از علمای نحوی صورت گرفته است. سپس در مورد بکار گیری این مفهوم در میراث از طریق سه عنوان فرعی انجام شده که عبارتند از: 1- ادات های غیر عاملی که نحویون بخش وسیعی از آنها را بر اساس معنایی که دارند ترکیب کرده اند؛ و برهان ها و حجت هایی برای توجیه اصالت آن ارائه کرده اند. 2- ادات های عاملی که در برخی از آنها ترکیب در مورد معنای دلالی یا سیاقی ای که بر آن وارد می شود دچار اختلاف است. 3- در برخی دیگر از این ادات ها ممکن است ترکیب با معنی توافق داشته باشند. علمای نحو معتقدند این ادات ها ویژگی های منحصر به فردی دارند. باب های نحوی برخی از فعل هایی که این پژوهش مورد بررسی قرار داده است دستاوردهای قابل توجهی دارد و توجیهاتی که این نام را به صورت صریح یا تلمیحی توجیه کرده است. این توجیهات گاهی مربوط به شکل است و گاهی مربوط به مضمون و گاهی مربوط به هردو.

کلید واژه ها: أمّ الباب، جایگاه، اصل.

---

[*] - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 2011/12/6 =1390/9/15 تاریخ پذیرش: 2012/03/10 = 1390/12/20

عناصر موسيقی در دیوان «نقش هایی بر تنه ی درخت خرما» یحیی سماوی

دکتر یحیی معروف*

بهنام باقری**

چکیده

نظر به اهمیتی که موسیقی در شعر ایفا می‌کند، می‌توان در هر اثر شعری از دو نوع موسیقی یعنی موسیقی خارجی و موسیقی داخلی سخن گفت. این پژوهش به هر دو نوع موسیقی خارجی و داخلی و نیز آثار و دلالت‌های حاصل از آنها در دیوان "**نقوش علی جذع نخلة**" شاعر یحیی سماوی می‌پردازد. از نظر موسیقی خارجی، تلاش بر آن است تا به بررسی آماری نسبت تکرار بحرهای عروضی، زحافات و علل، نسبت حروف روی و حرکت های آن، الگوهای قافیه در هر دو نوع (عمودی و آزاد) در نزد شاعر بپردازیم. اما از نظر موسیقی داخلی، به پدیده تکرار، نقش آهنگین معنایی، انسجام شعر و برخی پدیده‌های آهنگین دیگر مانند طباق و جناس پرداخته شده است. و در خلال پژوهش مشخص گردید که شاعر تلاش می‌کند در ساختار ریتمیک قصایدش؛ از کوچکترین جزئیات و دقیق‌ترین آنها به منظور بهره برداری از عناصر آن - در راستای غنی سازی نغمه مؤثر برخاسته از ریتم‌های خارجی و داخلی، و غنی سازی معانی متن و بیان هر آنچه از احساسات حزن و اندوه - و نیز زخم هایی که بر عراق وارد شده و در سینه او جای دارد - استفاده کند.

کلید واژه‌ها: یحیی سماوی، «نقوش علی جذع نخلة»، موسیقی داخلی و خارجی.

---

* - دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. ymaerof@razi.ac.ir

** - دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

تاریخ دریافت: ١٣٩٠/٠٨/١٥= ٢٠١١/١١/٥ تاریخ پذیرش: ١٣٩١/٠٢/٢٥ = ٢٠١٢/٠٥/١٤

Abstracts in English

A Critical Look at Cultural Criticism by Dr. Abdollah Ghazami

Dr. Yusef Hamid Jaber*

Abstract

The book, *Cultural Criticism*, aims to discover literary patterns which comprise the current cultural infrastructure. The author uses a critical approach which is different from the established literary criticism, which limits itself to exploring the beauties of literary texts and ignores the central but not so apparent themes. Therefore, cultural criticism is necessary so that these cultural patterns and themes as well as the styles of the works become known. These styles are interwoven with social styles and norms and it is these norms and styles that help or hinder their expansion. This article examines the most important themes of this book and attempts to suggest modifications to its approaches and methods.

Keywords: criticism, culture, patterns, text, Abdollah Ghazami

---

* Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department at Teshreen University, Syria.

Studying the Different Forms of Metaphor in the Sayings of our Prophet (Peace Be Upon Him)

Dr. Mohammad Ibrahim Khalifa Shushtari*, Dr. Ali Akbar Noreside**

Abstract

Metaphor is one of the superior literary styles of Arabs and is a criterion for identifying and measuring their astuteness and skillfulness. Some of the beauty in speeches or sentences is related to metaphor. Without any doubt, the messenger of God (Peace Be Upon Him) was at the peak eloquence. He was speaking to the Arab tribes in their own language and accent in the possible articulate and eloquent way. The aim of this paper is to study the style of metaphor and its manifestation in the speeching and sayings of the prophet (Peace Be Upon Him). It wants to portray a small piece of the eloquence of our prophet. Another aim of this paper is to find a proper answer for the following questions: what is the position of metaphor in saying of prophet (Peace Be upon Him)? What kind of styles of metaphor was used by him? What is the practical role of metaphor in conveying the meaning and making it close to the mind of the addressed person? Is it that our prophet has been under the influence of the Quran in his words and, in case of positive answer, how much was the influence? Our method in this research is choosing some of the traditions (Hadiths) of our prophet in which he has used metaphor and portrayings these metaphors. We have tried to complete what has been said and provide what has not been said.

Key words: metaphor, metaphors of prophet, simile, types of simile.

---

* Associate Professor in Arabic Language and Literature Department at shaheed Beheshti University, Iran.

** Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department at Shaheed Beheshti University , Iran.

Locational Contrasts in Mohmud Darwish Poetry

Dr. Roqayeh Rostampour Maleki*, Fatemeh Shirzadeh**

Abstract

One of the most significant features in contemporary poetry, especially Palestinian poetry, is the presence of locational elements with specific characteristics. This is so because Palestinians, who have been expelled from their land and feel their identity has been taken away from them, consider location their identity- the occupation of their land means their loss of identity.

This feature is very salient in Mahmud Darwish's poetry . He who entered the field of poerty in 1960s, considers place so important that it plays a pivotal role in all his poems and other elements revolve around it. Therefore, place and its different varieties take up a large space in his poetry. This article aims to briefly survey Darwish's new poems.Specifically, it examines the significance of the aforementioned element in terms of the concept of "contrast" in Darwish's recent poems.

Keywords: place, contrast, Mohmud Darwish, contemporary Palestinian poetry

---

* Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department at Al-Zahra University, Iran.

** Ph.D. Student of Arabic Language and Literature Department at Al-Zahra university, Iran.

The Color Poetry of Ibn Khafaja

Zahra Zare *, Dr. Sadeq Askari **, Dr. Mohtaram Askari ***

Abstract

Colors are amony the most salient natural elements in our environment. People have used colors in their clothes, home appliances and the tools which they use since ancient times. Poets, too, have laced their poems with colors found in nature. Arabic poetry in Andalusia has enjoyed great positive developmrnts in the context of the beautiful nature in this land. Among Andalucian poets, Ibn Khafaja is more famous than others for describing nature.

Hence there are more uses o colors in his poetry collection than other poets. He has used his perceptiveness, deep feelings and sense of beauty to artistically integrate colors in his description of nature. The best witness to this claim is the many odes in which the poet frequently uses colors; so much so that these researchers were convinced to label these odes as “ color poetry”.

Keywords: Andalusian literature, Ibn Khafaja, describing nature, color poetry

---

* AM Student in Arabic Language and Literature Department at Semnan University, Iran.

** Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department Semnan University, Iran.

*** Semnan University.

A Critical Review of Koranic Intertextuality in the poetry of Mahmud Darwish and Amal Donqol

Dr. Ali Salimi*, Reza kiani**

Abstract

Koranic intertextuality is one of the most frequently used stylistic devices in Arabic resistance poetry. It has a strong presence in poetic productions because it is able to develop the meaning in the poems. It gives the poems depth and make it an entrance to the nature of man. This feature is something different from supporting and consecrating the words of the poet. Moreover, during the past years, there have been errors in relation to Koranic intertextuality- expressions which are inconsistent with the status of the Koran. This article reviews the Koramic intertextuality in a selected sample of Palestinian and Egyptian resistance potry, that is, in the poetry of Mohmud Darwish and Amal Donqol. The review shows that the two poets sometimes go astray in their use of Koranic references.

Keywords: Koranic intertextuality, intertextuality criticism, resistance poetry, Mahmud Darwish, Amal Donqol

---

* Associate Professor , Arabic Language and Literature Department Razi University, Iran.

** Ph.D. Student of Arabic Literature, Razi university, Iran.

Justifying the use of “Um-ol-Baab” in Syntax

Dr. Ibrahim Mohammad Al-Bab*

Abstract

This research is concerned with a concept called “Um-ol-Baab”, which has wide applications in syntax. This article attempts to clarify this concept and specify terms which are used to directly or indirectly refer to it. This has been done by examining the views and works of a good number of syntacticians. Three subgroupings have been revealed :1) devices the structure of which are compatible with their meanings, 2) devices which are questionable as to their meaning or purpose , and 3) devices the structure of which does not match their meanings. Syntactic scholars suppose that these devices have unique properties. The investigation of the syntactic categories of some of the verbs yielded significant findings and revealed justifications for this term. Those justifications are sometimes related to forms, sometimes related to content, and sometimes to both.

Keywords: Um-ol-Baab, Status , Principle

* Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department at Teshreen University, Syria.

Musical Elements in Yahia Alsamawy's Divan, INSCRIPTIONS on the Trunk of a Palm

Dr. Yahya maroof* Behnam Baqeri**

Abstract

Two kinds of music can be identified in any poetic works: internal music and external music. This research investigates both types and their implications and effects in Yahia Alsamaway's divan, *Inscriptions on the Trunk of a Palm*. Concerning external music, the article tries to examine features such as the metric and rhyme patterns. Concerning internal musical elements, the article pays attention to repetitions, the effect of music on meaning, coherence, and some other musical effects such as pun and contrast. It becomes clear that, in this rhythmic ode, the poet has tried to make careful use of small details in internal and external musical resources, in order to enrich his work, and thus express his feelings of pain and sorrow as a result of wounds inflicted upon Iraq.

Keywords: Yahia Alsamawy, *Inscriptions on the Trunk of a Palm*, internal music, external music.

---

* Associate Professor in Arabic Language and Literature Department Razi University, Iran

** AM Student of Arabic Literature, Razi university, Iran.

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	،	،
ب	b	b
پ	—	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	—	č
ح	.h	ḥ
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	—	
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ţ	ţ
ظ	ẓ	ẓ
ع	،	،
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِـ	i	e
ـَـ	a	a
ـُـ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ‘Askarī
Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.
Assistant Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh
Executive manager and Site Manager: Dr. Ali Zeighami

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī
Executive Support: Somayeh Tarahomi
Printed by: Semnān University
Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature,* Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.
Phone: 0098 231 3354139 **Email: lasem@semnan.ac.ir**
Web: www.lasem.semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

ISSN: 2008-9023

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

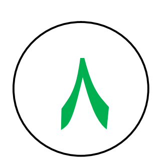
Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume3, Issue9, Spring 2012/1391

جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللغة العربية وآدابها

ردمد: 2008-9023



مجلّة فصليّة دولية محكّمة تصدر عن جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الثانية، العدد الثامن، شتاء ١٣٩٠هـ.ش /٢٠١٢م

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصليّة دولية محكّمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير التنفيذي: الدكتور شاكر العامري

مدير الموقع الإنترنتي: الدكتور علي ضيغمي

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الانكليزيّة: الدكتور هادي فرجامي

الخبيرة التنفيذية: السيدة حميدة أرغواني بيدختي

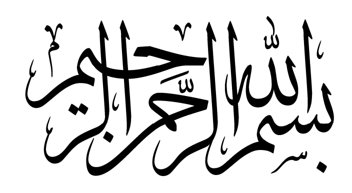
التصميم والتنضيد: الدكتور علي ضيغمي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

الرقم الهاتفي: ٠٠٩٨ ٢٣١ ٣٣٥٤١٣٩ **البريد الإلكتروني**: lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir



دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٨)

فصلية دولية محكّمة، تصدرها جامعتا

سمنان الإيرانية وتشرين السورية

السنة الثانية، العدد الثامن

- حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.
- بموجب الكتاب المرقّم بـــ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٣٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـــ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي **(ISC)** التابعة لوزارة العلوم الإيرانيّة يتمّ عرض مجلة « **دراسات في اللغة العربية وآدابها** » العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

- این نشریه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.
- بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـش مجله ی علمی پژوهشی «**دراسات في اللغة العربية وآدابها**» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام **(ISC)** نمایه سازی شده است.

شروط النشر
في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلةُ الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب النصّ على النحو الآتي:

صفحة العنوان: (عنوان البحث،اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد).

الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حدة ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً:** اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- يجب أن يتضمن الملخص أهم نتائج البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: التمهيد – أهمية البحث وضروراته – منهج البحث – سابقة البحث.

٩- ترسل البحوث عبر الموقع الإنترنتي للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم Traditional Arabic، قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ للهوامش، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

١٠- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١١- في حال قبول البحث للنشر في مجلّة **دراسات في اللغة العربية وآدابها** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١٢- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

١٣- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحملون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٤- يتمّ الاتصال بالمجلة عبر العناوين التالية:

في إيران:سمنان،جامعة سمنان،كلّية العلوم الإنسانية،مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم يعقوب.

الأرقام الهاتفية : إيران: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir الموقع الإنترنتي: www.lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

لقد استطاع التلاقح الثقافي للشعوب في مجالي الثقافة والأدب منذ القدم، أن يخترق الحدود الجغرافية لتلك الدول ويأتي بثمار قيّمة. على هذا الصعيد وفي إطار مذكرة التفاهم المشترك بين جامعتي سمنان الإيرانية وتشرين السورية، تصدر مجلة "**دراسات في اللغة العربية وآدابها**" فصلياً. تعتبر هذه المجلة الأولى من نوعها بين إيرن وإحدى الدول العربية، حيث صدرت لحد الآن سبعة أعداد منها وها هو العدد الثامن يرى النور. وقد استطاعت المجلة، بفضل الله تعالى وجهود القائمين عليها، أن تحصل على درجة "علمية محكّمة" في خريف سنة ١٣٩٠ هــ.ش/٢٠١١م، وذلك اعتباراً من العدد الأول، كما يتم عرض المجلة في مركز وثائق علوم العالم الإسلامي (**ISC**) ما أثقل كاهل جميع القائمين على هذه المجلة من أعضاء هيئة التحرير والمستشارين والحكام والباحثين.

إنّ صدور هذه المجلة، لحد الآن، كان، دون شك، نتيجة لجهود الأساتذة الزملاء في أقسام اللغة العربية في الجامعات الإيرانية وتعاونهم إضافة إلى الزملاء في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين السورية. نأمل أن يستمر هذا التعاون ويتوسع ليرتقي مستوى المجلة في كل عدد إلى أفضل مما كان عليه.

كما تجدر الإشارة إلى أن المجلة قامت بتدشين موقع إنترنتي رسمي على العنوان التالي: (**www.lasem.semnan.ac.ir**) على شبكة الإنترنت. وهنا نلفت انتباه جميع الأعزّاء إلى ضرورة التسجيل في الموقع المذكور ليتعاونوا مع المجلة في كتابة وتحكيم البحوث والمقالات في الأعداد القادمة عبر صفحتهم الخاصة في الموقع؛ ولمتابعة وتنزيل الأعداد السابقة والاستفادة من بقية الإمكانيات الموجودة؛ فنرجو زيارة الموقع والتسجيل فيه في أقرب فرصة ممكنة.

إنّ إصدار مثل هذه المجلات من شأنه أن ينشئ جيلا من الباحثين والكتّاب والمحكّمين الناشطين، شرط أن يكون ذلك في إطار الأهداف العلمية المحدّدة سلفاً. لذلك نرى لزاماً على أعضاء هيئة التحرير والمستشارين والباحثين أن يلتزموا بالموضوعية والمنهجية العلمية في قبول أو رفض البحوث، وأن يكون الدافع العلمي وحده رائدهم في تدوين البحوث وتحكيمها.

إنّ ما يدعو للقلق في هذا المجال هو وجود عدد من المقالات المكرّرة وغير مبتكرة، مما يدلّ على فقدان البواعث العلميّة لدى أصحابها. لذا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن كل دراسة تدلّ على المستوى العلمي لصاحبها.

أما على صعيد المقالات التي تمّ قبولها ونشرها، فإننا نشاهد بعض الأحيان خلوّها من منهج سليم ونتائج جديدة. ولمعالجة المشكلة، نرى من الضروري إقامة ورشة عمل خاصة لكتابة المقالات وتحكيمها. ففي مثل ورش العمل تلك، سيتم التأكيد على أنّ الموضوعات لابدّ وأن تتحلى بشيء من الجدّة

والابتكار، بعيدة عن التعميم والموضوعات العامة. فلو تمّ تبيين الأسلوب الصحيح لكتابة المقالات في اللغة العربية وآدابها، فسوف يتم استيعاب المعايير الصحيحة لتحكيم المقالات أيضا.

ختاماً، وفي الوقت الذي نقدّم فيه جزيل الشكر لكافّة الأساتذة الزملاء الأفاضل الذين ساعدونا، نعلن للجميع أنّنا لانزال بحاجة إلى المقالات والبحوث المبتكرة، وأنّنا نرحّب بالاقتراحات والانتقادات البنّاءة. ونأمل أن نتعاون جميعا في إصدار مجلة علميّة تتمتّع بكل ما تحمله كلمة "العلمية" من معنى.

مع فائق الشكر والاعتذار

أسرة التحرير

فهرس المقالات

التبئير في القصة القصيرة السورية قراءة في قصص اعتدال رافع

الدكتور أحمد جاسم الحسين•

الملخص

يعكف البحث على معرفة مفهوم التبئير وأثره في كتابة القصة القصيرة، وينتقل بعد ذلك لقراءته في عدد من القصص القصيرة التي كتبتها القاصة اعتدال رافع عبر ما يزيد على ثلاثين عاماً، محاولاً أن يمسك بخصوصية التبئير؛ ليكشف للمتلقي أثره البارز في الكتابة.

ويسعى البحث لمعرفة أنواع التبئير في قصصها وعلاقته بأدوار الرواة، والوظيفة التي يقوم بها كل نوع، إضافة إلى تعرف خصوصية مواقع التبئير وتفاعلاته مع المكونات القصصية الأخرى، وتأثيره في البناء القصصي، ثم يحاول أن يصل إلى خصائص التبئير في قصص القاصة اعتدال رافع...

كلمات مفتاحية: التبئير، القصة القصيرة، اعتدال رافع.

المقدّمة

تنتمي تجربة القاصة اعتدال رافع إلى مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين في القصة القصيرة السورية، وتحمل قصصها في الوقت نفسه ملامح جيل السبعينيات الذي حرص على صنع بصمة مختلفة في سيرورة القصة القصيرة السورية تجلّت في: الجرأة والقلق والنزعة الفردية والاغتراب؛ بحيث أصبحت قصصهم "مضيئة واعدة ومتجاوزة"[١]، وكرّست القاصة اعتدال رافع كتابتها للقصة القصيرة، وسعت من خلالها لتقديم رؤية مغايرة في الكتابة، وحرصٍ على الحفر في أعماق موضوعاتها ارتبط بالعفوية والبساطة، مما أضفى عليها سمات خاصة بها ظهرت في اللغة الرشيقة، والقدرة على التعبير عن القلق تجاه ما يحدث حولها[٢]، إذ شكّلت تلك الفترة التاريخية غلياناً على الأصعدة السياسية، والاجتماعية، والفنية، ممّا هيَّأ إمكانية تقديم رؤية مغايرة في قراءة السياق شفَّتْ

• أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/١٥ هـ.ش= ٢٠١١/٩/٦ م   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٢٠ = ٢٠١١/١٢/١١

[١] - رياض عصمت، *قصة السبعينات*، ص٥٤.

[٢] - صدر لها: *مدينة الإسكندر*، *امرأة من برج الحمل*، *الصفر*، *بيروت كل المدن شهرزاد كل النساء*، *يوم هربت زينب*، *رحيل البجع*، *أبجدية الذاكرة*.

عن وعي مختلف، لأن "الكاتب الجاد لا بدّ أن يتكلم بصوته الخاص لا بتقليد أحد سبقه، ولا بد أن يعمل لإبداع صورة لرؤيته الفريدة."[1].

أهمية البحث:

تتأتّى أهمية البحث من كونه ينطلق من حركتين، من النص نحو التبئير ليختبر مفاهيمه في ضوء تشكله، ومن التبئير ومتعلقاته نحو النص ليتعرف خصائصه، إذ سيحاول أن يكشف عن دور التبئير في القصة القصيرة، وأنواعه، ووظائفه، ومواقعه، وعلاقته بالراوي، والمروي له، إضافة إلى آثاره على المكونات القصصية الأخرى.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهجية الوصفية، متبوعة بالتحليل؛ مستفيداً من الدراسات التي كُتِبَتْ عن وجهة النظر، والتبئير، والراوي في السرديات؛ لاسيما ما ورد في المنهج البنيوي، في ظل بعض اجتهادات التأويل التي ترغب في كشف خصائص التبئير في التجربة المدروسة.

مفهوم التبئير(Focalization)

تشير الدلالة المعجمية للتبئير إلى الحفر والملتقى والمركز[2]، ما يشي بأن الدلالة اللغوية كانتْ تأسيساً للدلالة الاصطلاحية النقدية، إذ عُرِّف التبئير أو (التركيز) بالقول إنه: "المنظور الذي تُقدَّم من خلاله المواقف والأحداث"[3]، وكذلك يعني حصر معلومات الراوي، ويُسَمَّى "هذا الحصر بالتبئير، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصره."[4].

وتأمّل حضوره في حركة النقد يكشف مروره بمرحلتين:الأولى تمتدّحتى أواخر الستينيات من القرن الماضي، إذ احتلّ مكانة بارزة في تحليل النصوص السردية، وأبرز تسمية كان يعرف بها (وجهة النظر)، والثانية بدأت مع مطلع السبعينيات عبر ظهور الاهتمام الشاسع بالسرديات، بخاصة جهود(جينيت)الذي ركزعلى مصطلح التبئير وتفريعاته المختلفة[5]، وقد اتسع الحديث عنه ليشمل علاقاته مع مكونات السرد، والآثار المتبادلة بينهما[6].

---

[1] - هالي بيرنت، *كتابة القصة القصيرة*، ص٢٢.

[2] - ابن منظور، *لسان العرب*، مادة بأر.

[3] - جيرالد برنس، *قاموس السرديات*، ص ٧٠.

[4] - لطيف زيتوني، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، ص ٤٠.

[5] - محمد نجيب العمامي، *وجهة النظر في رواية الأصوات العربية*، ص٢٢.

[6] - سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، ص٢٨٤.

ويستدعي الحديث عن التبئير عدة مصطلحات حافّة به أبرزها: الرؤية- البؤرة- حصر المجال- المنظور- وكذلك وجهة النظر (Point Of View)[١] التي تركّز على علاقة الراوي بالعالم، حيث يرويه بأشخاصه وأحداثه من جهة، والكيفية عبر علاقته بالمروي له من جهة أخرى، وقد قيل عن وجهة النظر: إنها الموقف الفلسفي الذي يتخذه مؤلّف ما[٢]، وثمة من طابق بين وجهة النظر والتبئير، وقد حدّدها بالعلاقة بين السارد والعالم المشخَّص[٣]، وهناك من لفت الأنظار إلى الإشكاليّة التي تتولّد عن العلاقة بينهما؛ فـ "حين لا يُعَالَج التبئير بوصفه مقولة مستقلة في تعريف وجهة النظر يغدو السرد كليّ المعرفة... ممتلئاً بمدىً واسع من التقنيات السردية المتميزة عن بعضها"[٤].

وهناك من رأى في الحديث عن التبئير فرصة لإنتاج رؤية فلسفية تتقاطع مع "زاوية الرؤية عند الراوي، هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة. وأن الذي يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي. وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبِّر عن تجاوز معيَّن لما هو كائن، أو تعبِّر عما هو في إمكان الكاتب، ويُقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو القراء بشكل عام."[٥].

وثمة من نبّه إلى ضرورة التفريق بين زاوية الرؤية والموقع، مفضِّلاً الثاني لأنه "يخوّلنا أن نرى منطق ترابط الأفعال في النص القصصي، لا كترابط آلي، بل كترابط محكوم بهذه الهوية الإيديولوجية"[٦]. وهناك من لفت الأنظار إلى البؤرة السردية[٧] (Focous of narration).

ويدخل الراوي (Narrator) في صلب الحديث عن التبئير، ولاسيما أن "الرواة يختلفون في أشكال الحضور وكيفياته. فمنهم من يُجْهِدُ النفسَ ليكون حضوره في ملفوظه علنياً صريحاً؛ فيتدخل باستمرار مفسّراً ومقوّماً ومتأمّلاً، ومنهم من يُؤْثِرُ التخفّي والتنكّر"[٨].

---

[١] - محمد نجيب التلاوي، *وجهة النظر في روايات الأصوات العربية*، ص٢٣.

[٢] - مجدي وهبة، معجم *مصطلحات الأدب*، ص ٤٢٥.

[٣] - تزفيطان تودوروف، *مفاهيم سردية*، ص١٢٩.

[٤] - والاس مارتن، *نظريات السرد الحديثة*، ص١٩٥.

[٥] - حميد لحمداني، *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*، ص٤٦.

[٦] - يمنى العيد، *الراوي: الموقع والشكل*، ص٣٣.

[٧] - جيرار جنيت، *خطاب الحكاية/ بحث في المنهج*، ص١٩٨.

[٨] - محمد نجيب العمامي، *الراوي في السرد العربي المعاصر*، ص٢١.

ويرتبط تحديد مفهوم التبئير كذلك بالمروي له (Narratee)؛ لكونه خلقاً تخييلياً وعوناً سردياً يتعالق مع الراوي المضمر والعلني[١]، إذ يظهر عبر عدد من العلامات، ويقوم بوظائف محددة.

واختيار نوعٍ من أنواع التبئير في النص ليس اختياراً عبثياً؛ بل استراتيجية فنية دالّة على الإفادة من مختلف المكونات لبناء معماريّة النص، والقيام بوظائف تنمّ على أن اختياره يرتبط بتحقيق دور محدّد يحاول أن يقنع المتلقي بأنّ التناول المختلف هو الذي يميّز نصاً عن سواه، وهو ما جعل القاص يرجّحه على غيره، وقد ينجح في تحقيق ما رامه، وقد لا يصيب أهدافه.

ولابدّ من الإشارة إلى أن ثمة مجموعة من الظروف البيئية والاجتماعية والفكرية تؤثر في الكاتب، وتفرز أفكاره وخياراته الأساسية؛ لتكوين الرؤية للجنس الأدبي الذي يكتبه؛ فلا يمكن للكاتب أن يعامل الأجناس الأدبية كلها التعامل ذاته من حيث حجم المواضيع المبـــأر لها وتنوّعها، فلكلّ جنس أدبي مضمار مختلف عن الآخر تبئيريّاً، وتكون الآثار متبادلة بين الجنس الأدبي والأثر المبتغى تحقيقه، فرؤية بناء السرد في الرواية تنزع غالباً إلى احتواء مواضيع متنوعة، وبالتالي التبئير لوجهات نظر متعدّدة "لأن التبئير الواحد يضيِّع على الرواية الأثر الذي يخلقه الانتقال من تبئير إلى آخر"[٢]، وهذا يعني إبداعَ طرق تقديم للمواضيع مغايرة وجديدة، إضافة إلى إمكانية التصرف في مكونات التبئير، وطرقه، ومحدِّداته في النص.

وفي القصة القصيرة يحضر التبئير بطريقة أوضح، وأكثر تحديداً؛ لأن القصة تستمدّ جزءاً من جوهرها عبر التقاط الموقف المأزوم ونقله بطريقة فنية، فـــ "القصة القصيرة المحكمة هي سلسلة من المشاهد الموصوفة، التي تنشأ خلالها حالة مسببة تتطلب شخصية حاسمة ذات صفة مسيطرة، تحاول أن تحلّ نوعاً من المشكلة من خلال بعض الأحداث، التي ترى أنها الأفضل لتحقيق الغرض.."[٣]. ويُعَدّ التبئير أحد مداخل قراءة القصة القصيرة وسبر أغوارها، وينمّ على فلسفة الكاتب، وزاوية رؤيته لمكوّنات نصه، ومنظوره الذي يقدّم من خلاله الأحداث والمواقف عبر الراوي، بحيث ينعكس ذلك على عناصر النص المختلفة، ويسعى التبئير لتحقيق عدد من الوظائف التي تتيح له ترك الأثر المراد في المتلقي، الذي تصل إليه رسائل النص بطرق مباشرة، وطرق غير مباشرة، إذ تتغاير رؤية كل كاتب عن الآخر في تقديم المواقف والأحداث التي بأرها، أو تتقاطع وفقاً لمعطيات عدة. ويتشكّل كلّ نوع من أنواع التبئير عبر علاقة الرواة بكلّ من: شخصيات النص، وكاتبه، والمروي له؛

---

[١] - علي عبيد، *المروي له في الرواية العربية*، ص٣٢.

[٢] - لطيف زيتوني، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، ص ٤٠.

[٣] - ولسن ثورنلي، *كتابة القصة القصيرة*، ص ٢٠.

وكذلك بكون الراوي شخصية مشاركة أو شاهدة أو متفرجة أو متمردة، إضافة إلى كون الكاتب رائياً أو متكلماً أو ساخراً، وكون المروي له افتراضياً أو نموذجياً أو شخصية واردة في النص.

التبئير في قصص اعتدال رافع

تتنوّع طرق التبئير، ووظائفه، ومواقعه في قصص الكاتبة اعتدال رافع من حيث التكثيف، والتبسيط، والتعقيد في الرؤى المبأرة، ويظهر في أعمالها القصصية المختلفة أن خيطاً رؤيوياً ربط بين عوالمها تواشجَ مع تجربتها الإنسانية، إذ حاولت تحقيق التنويع المتكامل في التبئير عبر طرق توليف فنية نظّمتها في هيئات إخراجية كلية، أو تفصيلية لتحقيق وظائف رامَتْها، مُبْدِيةً، غالباً، قبضتها الحديديّة على معظم نصوصها عبر الراوي العليم، ذي الرؤية المسبقة والموقع المنحاز، وهو ما يلائم آلياتها في كتابة القصة القصيرة.

أولاً: معرفة الرواة وأنواع التبئير:

ثمة علاقة مركزية بين حجم معرفة الرواة؛ قياساً لمعرفة شخصيات النص، ونوع التبئير الوارد فيه، مما يشي بأن للتبئير خصائصه التي يستجلبها القاص في ظل قناعة فنية محدّدة؛ تخال أن نوع التبئير يتواءم مع بناء القصة، ويعبّر عن غنى عوالم التجربة القصصية، وتحدّد رؤية الراوي العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، والطريقة التي يبلّغ بها المتلقي مقولاته.

وقد تبلورت معرفة الرواة في قصص اعتدال رافع، قياساً لمعرفة الشخصيات عبر تبئيرات مسبقة، وداخلية، وخارجية، وزائفة، محققة بذلك تنوعاً ولّدَ في المتلقي أسئلة عدة حول الغاية من ذلك، وآثاره على عوالم القصص، ومقولاتها.

١ -الراوي العليم قياساً إلى معرفة الشخصية، والتبئير المسبق (Prefocalization):

يحضر هذا النوع من التبئير بقوة في عالم القصة القصيرة، لكون القصة في أغلب تجلياتها تسعى لإبراز مواقف حياتية للشخصيات، تزرع في المتلقي أسئلة حول إمكانية المطابقة بين ما تسرده الشخصية الراوية وسيرة القاص، وبذلك يحقّق التبئير المسبق ملاذاً آمناً لفريق من المتلقين يجدون متعة خاصة في ذلك؛ لأنه يقرّبهم من عالم الأسرار الذي يعيشه الكاتب.

ويبرز هذا التبئير بإحدى صيغتين: الراوي الشاهد، والراوي الشخصية المشاركة، حيث "يقدم الراوي معلوماته باعتباره شخصية شاهدة على الأحداث أو مشاركة في صنعها. وهو لذلك مطالبٌ بأن يبرر معرفته بالحوادث التي لم يشهدها ومعرفته بأفكار الشخصيات التي لم يسمعها. فإذا عجز عن التبرير يصبح كلامه نوعاً

من إفشاء المعلومات."[١].يعطي الراوي صوته للشخصيات، وينقل وجهة نظر الكاتب كذلك، ويسترسل في شرح تفاصيل المشهد القصصي، وهو العارف بحركات الشخوص وسكناتهم، الذين كانوا داخل الحدث، مما يوحي أنه مرافقٌ لهم، أو شاهد عليهم.

وهذا النوع من التبئير هو الأكثر حضوراً في تجربة اعتدال رافع، ففي مجموعتها (مدينة الاسكندر) تنزع القاصة في قصة (الخوف) نحو التبئير المعد مسبقاً الذي يرويه الراوي وهو شخصية رئيسية في القصة؛ حيث تروي حكايتها مع أمها"اسمي رقية وأمي تناديني ياهبلة،مع أنني ساعدها الأيمن في تربية أخوتها الثمانية، وفي كل أعمال البيت،حتى تعودت اسمي الثاني وأحببته أكثر من اسمي الأول!!"[٢] لتصل في نهاية القصة إلى النتيجة ذاتها، لكنها تنقلها من المعرفةالذاتية غيرالمعلنة إلى المعرفة المعلنة حين تسألها الآنسة في المدرسة "- اسمك، عبلة أم هبلة؟

-هبلة.. (نطقتها بليونة.. وبحنان.. وبدون ارتباك"[٣] وكذلك يحضر هذا النوع في قصة (النذر) و(الوحوش تهجر الغابة) و(ماريكا) و(الصراخ) و(الهروب) من المجموعة نفسها.

وفي قصة (الصبية والإخطبوط)[٤]، يكون الراوي شاهداً على الأحداث، يروي قصةَ الصبية بصيغة الغائب وضميره (هي)، ويصف كيف وُجِدَت الصبية ميتة وملقاة على شاطئ البحر، ويسرد ماضيها مع حالة منفرة من التحرش الجنسي الذي يقوم به زوج والدتها، إلا أن الراوي يتجاوز ذاته منتقلاً إلى الحديث بصوت الطفلة الداخلي عن حلمها بأن تكون سمكة، وعن ألمها بعد اغتسالها في ماء البحر المالح "مياه البحر تكوي حلمتيها وتتألم. تجلس على صخرة تنقط ماء وملحاً. تعصر ملابسها."[٥] فيتجاوز الراوي دوره بالرواية الخارجية للحدث؛ إلى تعرف أوجاع هذه الطفلة وأحلامها، وهنا يحدث الإفشاء للمعلومات، فيبوح بسبب وفاتها الذي كان خافياً على من رأوها ملقاة على الشاطئ، أولئك الذين لم يتعرفوا إليها إلا من لباسها الداخلي: "يثقل عليها النعاس والهم. تغفو وتحلم أنها عروسة البحر، ملونة ومصقولة وجميلة. بلا نتوءات .. أو تجاويف. تغوص. رغبة ملحة تشدها إلى القاع. تهبط. رويداً. رويداً. تأوي إلى كهف من اللؤلؤ والمرجان"[٦].

[١] - لطيف زيتوني، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، ص ٤٢.

[٢] - اعتدال رافع، *مدينة الاسكندر*، ص٧.

[٣] - المرجع نفسه، ص ١٢.

[٤] - اعتدال رافع، *امرأة من برج الحمل*، ص ص٤٧- ٥٢.

[٥] - المرجع نفسه، ص٥٠.

[٦] - المرجع نفسه، ص٥٢.

ويحضر هذا النوع من التبئير كذلك في قصص(الدجاجة) و(الدرب إلى المجرة) و(الجرد الحنون) و(كان اسمي الشاطر حسن) و(حكاية ولد من جيل يأجوج ومأجوج) من المجموعة نفسها...

ويمنح الراوي العليم التبئيرَ وظائف جديدة تتعلق بالمعرفة الكلية، التي تجعله عالماً بأفكار الشخصيات، وما يدور في أذهانها من توجسات وأفكار، متعدياً على ما يمكن أن يعلمه الراوي الشاهد ليدخل في دائرة عالم الأسرار؛ ففي قصة (عندما كانت صغيرة) تستحضر الشخصية الراوية مشاهد حياتية وتجارب شخصية مرت معها، حيث تقوم بصفتها راوياً عليماً بالحديث عن بواطنها ودوافعها للقيام بأفعالها "في الليل أبول تحتي وأغرق ملابسي وفراشي. تسح الرطوبة إلى نقرتي، أنهض في الصباح ملجومة الأحلام..ثقيلة بمفرزاتي. أحس بخطايا العالم تقطر من ذنوبي وأنا أسحب أختي الصغيرة التي كانت تشاركني الفراش إلى مكاني. أبدّل سروالي المبلول بسروالها الجاف، أنام مكانها، وأنا على يقين تام بأن المرأة الكبيرة لن تصدقني أبداً مهما توسلت إليها وأقسمت لها بأنني (لم أفعلها) وإن أختي الصغيرة هي التي فعلتها. سوف تجلدني وتعضني كما تفعل كل صباح، آه.. لو تنشق الأرض وتبتلعني قبل أن تفيق المرأة الكبيرة من نومها، وتبدأ طقوسها الصباحية."[١].

ومن اللافت أن التبئير المسبق هو الذي يحدّد دور الراوي العليم في توجيه مسار الشخصيات، وتقديم التفاصيل، وممارسة سلطته غير المحدودة، ليقنع متلقيه، ويهيمن على ما يريد توصيله، فيرسم مسارات العناصر بوضوح، ويسبر أغوار الشخصيات أحياناً، ويبحث في المسببات، ويكثر في هذا النمط توصيف الشخصيات، إذ تظهر معاناتها لكون السارد العليم قدم الأسباب، وتبادل التأثير مع التبئير؛ فهو لا يوجِّه السرد؛ لكنه يذكر المسببات ويُخْضِع الأحداث لسلطته غير المحدودة.

٢-الراوي المتكافئ المعرفة مع الشخصية، والتبئير الداخلي (Internal focalization):

إذا اكتفى الراوي بحالة من التكافؤ في المعرفة مع الشخصية يُنْتِجُ تبئيراً داخلياً؛ يولّد في المتلقي حالة من الشعور بالتساوي؛وغالباً مايكونالراويشاهداً علىالأحداث،أو شخصية مشاركة في القصة تنتج السرد الذاتي، وليست لدى الراوي معرفةزائدةعنالشخصيات كما هي الحال في الراوي العليم، و "يتجسد التبئير الداخلي في الخطابغيرالمباشرالحر،ويبلغ حدوده القصوى في المونولوج الداخلي حيث تتحول الشخصية إلى مجرد بؤرة."[٢].

---

[١] - اعتدال رافع، *رحيل البجع*، ص ص٧-٨.

[٢] - لطيف زيتوني، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، ص ص٤١-٤٢.

وتبدّى هذا النوع من التبئير في عدد من قصص اعتدال رافع، سعت فيها لإقناع متلقيها بأن الراوي يتلقى الحدث مثله، أخذت القاصة فيها موقفاً محايداً لعلّها تشعره بالتعاطف مع أحداث القصة وتؤكد أنها ليست طرفاً فيها، وقد يمّمت القاصة اعتدال رافع الكثير من نصوصها شطر تقصي جوانب النفس، وثنايا جروح خبيئة تطفح بالحزن والشكوى، ففي قصة (الحرب)[1] تتحدّث عن مصيبة تتصف بكونها ذات أثر عام، لكنها تبئر لهذه المصيبة من وجع خاص داخل تجربة الشخصية الراوية، التي تُصْعَق بانفجار يقذفها من زاوية لأخرى، متخذة من الحديث عن هذا الانفجار سبباً لتتلو على قارئها مرايا كآباتها وضجرها من هذا الزمن: "زمن الحرب بلا نهاية.

والعمر محصور بين طلقة وشهقة.

المدنية التي كانت تمنحنا الحياة كلها والضجر كله.. باتت تسرقها منا بطرفة عين."[2].

تقدم القصة حالة نفسية مرعبة، انبثقت جلجلتها من الانفجار والحرب، وتحوّلت الأحداث التي تعرضت لها الشخصية إلى خلل نفسي يبحث عن التوازن، فتطلق الراوية العنان لسلسلة ذكرياتها مع الحروب التي ابتُلي بها لبنان، وما جلبته من فقد الشخصية الراوية جارتها، والكثير من أصدقائها، ثم تفرد جريدة تحتفظ بها في صدرها وهي مازالت بين عضادتين ما زالتا قائمتين رغم الانفجار، فتقرأ خبر موت حبيبها الذي طالما قرأته: "(السبت الأسود الدامي الذي نحر فيه الموظفون كالخراف عالهوية). اقشعر خوفي... وماتت دغدغة الأصابع. أعادتني الجريدة مع رأسي وحواسي إلى تحت:

-لماذا..؟

-إلى متى..؟

كانت علامات الاستفهام تشبه المناجل.. وبعدها صعب عليَّ استعادة طعم الدغدغة.

إنها الحرب الأهلية."[3]. فالكاتبة استخدمت ضمير المتكلم للإشارة إلى كون الشخصية الراوية مشاركة في الحدث لكنها لاتملك معلومات أكثر من سواها، وحرصت على التبئير الداخلي لتجربتها الخاصة؛ لكي تلج مولج الهم العام، فالحرب الأهلية التي قضَّت مضاجع اللبنانيين سنين طويلة وشرّدتهم.

---

[1] - اعتدال رافع، *الصفر*، ص ص٤٣-٥٤.

[2] - المرجع نفسه، ص ص ٤٨- ٤٩.

[3]- المرجع نفسه، ص ٥١.

وفي نص بعنوان (دوران) يرصد الراوي مشهداً من الشرفة يقام فيه عرس في القرية، يقابله مشهد آخر "في بيت مجاور. شرفة فارغة وأصص يابسة وصوت نحيب متقطع: مات الذي خطبني عندما كنت في الرابعة عشرة!"[١]. ثمة تطابق في المعرفة بين الراوي والشخصية عبر استعمال ضمير الغائب، ولا توجد رغبة في الدخول في التفاصيل، يتم الاكتفاء برصد ما يحدث دون تعليق؛ لتُتْرَك الدلالة مفتوحة للمتلقي، ويحضر هذا النوع من التبئير في قصص عدة مثل (من عالم فيرجينيا وولف)[٢] وقصة (بكاء الحواس) وقصة (الكيمونو الأخضر)[٣] وقصة(الفطام)[٤].

ويُلحظ أن قصصاً عدة (بخاصة القصص القصيرة جداً) التي وردت في المجموعات الثلاث الأخيرة[٥]، لجأت إلى هذا النوع من التبئير، حيث حاولت الشخصيات استعادة تفاصيل محددة من ذكرياتها، دون أن تبدي وعياً بها، رغبة بترك تأويل حضورها للمتلقي.

ويلائم هذا النوع من التبئير جوانب من الأسلوب السردي الذي تكتب فيه القاصة اعتدال رافع، لكونه ينبع من داخل الشخوص ذاتهم، دون تدخل من الراوي أو المؤلف، ليبدو الموضوع بهمومه التي تطفو على سطح النص منبجساً من لواعج الشخصيات، وهو ما يجعل السرد أكثر إقناعاً للمتلقي لشعوره أن ثمة صدقاً في نقل التجربة ينمّ على حرص على كسر الحواجز مع المتلقي، ولاسيما أن هذا النمط من التبئير "قلما يطبق بكيفية صارمة تماماً"[٦]، فهو يتحقق ببراعة في القصص ذات المونولوج الداخلي، التي تحاول التعبير عن مكنونات الشخصية ومشاعرها تجاه ذاتها والعالم المحيط بها، وما يمر معها من أحداث.

٣- الراوي المحدود المعرفة بالنسبة إلى معرفة الشخصية،والتبئير الخارجي (focalization External):

خيار تقني تكون فيه معرفة الراوي محدودة بالنسبة إلى شخصياته، فيغلّب التوصيف الخارجي، ويتغافل عما يدور في أعماقها[٧]، ولا"يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه: الأفعال والأقوال. التبئير الخارجي يجعل الراوي، وبالتالي القارئ، يعرف أقل مما تعرفه الشخصية التي يروي عنها."[١].

---

[١] - اعتدال رافع، *أبجدية الذاكرة*، ص٧٩.

[٢] - المرجع نفسه، ص٧٥.

[٣] - اعتدال رافع، *يوم هربت زينب وقصص أخرى*، ص٦٧.

[٤] - اعتدال رافع، *مدينة الإسكندر*، ص٢١.

[٥] - مجموعة *يوم هربت زينب وقصص أخرى*، ومجموعة *رحيل البجع*، ومجموعة *أبجدية الذاكرة*...

[٦] - جيرار جينيت، *خطاب الحكاية، بحث في المنهج*، ص٢٠٣.

[٧] - حميد لحمداني، *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*، ص٤٨.

ولا يشي تأمّل المدوّنة القصصية للقاصة اعتدال رافع بحضور صافٍ لهذا النوع؛ لأن منطلقها في الكتابة القصصية غالباً ما يكون قائماً على الانبجاس من التجربة الذاتية الشاهدة أو المشاركة، لذا فإنه من الصعوبة أن تأخذ دور الراوي المراقب، المحدود المعرفة، الذي تكون علاقته بالنص ذات طابع حيادي، وهي التي تدرك أثر الوقوف عند العوالم النفسية الخبيئة للشخصيات في تحقيق وظائفها، لذلك تبتعد عنه نحو الراوي العليم الذي يستحضر التبئير المسبق، أو الراوي المتكافئ المعرفة مع الشخصية والتبئير الداخلي، وبناء عليه فإننا لانجد في قصص اعتدال رافع استمرارية لمعرفة واسعة للشخصية، بل غالباً ما تفتتح به عدداً من نصوصها، ثم تحيد عنه.

في قصة بعنوان (إجهاض) يروي الراوي ما يحدث مع المرأة حين تذهب إلى الطبيب بهدف الإجهاض، في مشهدية أقرب للتوثيقية منها للحكائية، "صعدت المرأة إلى سرير ضيق مغطى بالمشمع في نهايته ترتفع حلقتان دائريتان. رفع الطبيب ساقيْ المرأة ووضع كل ساق على حدة في الحلقة الدائرية."[٢] ولكي تعطي القاصة قصتها بعداً فنياً تهرب من خلاله من التوثيق إلى البعد النفسي لعملية الإجهاض في محاولة للابتعاد عن الراوي المحايد، نحو الراوي المطّلع على ما يجول في أعماق الشخصيات عبر قراءة الملامح التي تبرز على الشخصية (أمسك الطبيب بالمقص وقصّ شيئاً حياً كان ملتصقاً في رحم المرأة. صرخت المرأة من قاعها وتدفق الدم كالشلال إلى دلو كان تحتها.

الفتاة التي كانت برفقة أمها أغمضت عينيها وذبحت من الخوف.

إجهاضان حدثا في اللحظة نفسها!)[٣]. إذاً؛ لا تترك القاصة فرصة محاولة الغوص في أعماق شخوصها، فلا يستميلها السرد المحايد، تريد أن تكون شاهدة على مصائر جسدية ونفسية لشخصيات عايشتها؛ لديها ما يميزها عن سواها، لذلك تنزع نحو الراوي العليم ذي التبئير المسبق، نظراً لارتباط قصصها بالتجربة الشخصية، أو المشاهدات العيانية، وهو ما منحها خصوصية يشعر المتلقي معها بالإحساس العالي بما تنقله عن شخصياتها، وهذا متفق مع الوظيفة التي يقوم بها هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة)، التي تركز على الغوص في أعماق الشخصيات لنقل مواقف مؤثرة في حياتها، لتستطيع القيام بالدور المناط بها.

---

[١] - لطيف زيتوني، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، ص ٤١.

[٢] - اعتدال رافع، *أبجدية الذاكرة*، ص٨٥.

[٣] - المرجع نفسه، ص٨٦.

وتجمع القاصة في قصة (أبجدية الذاكرة)[١] عناوين تفصيلية متعددة يظهر الراوي فيها المحدود المعرفة، متمثلاً في الحفيدة التي ترصد حالات تخصّ الجد، وتقارنه بأضداد، أو أشباه من أقاربها، فتحكي قصة شارب جدها، ومن ثم قصة حمار جدها "كان جدي (فارس) يمتطي حماره (الأبرش) مباعداً ما بين ساقيه فوق (الخرج) المليء بالسحاحير وأحمال الحطب والحشيش، وكان (الأبرش) الذي يدب على أربع يمهد بأظلافه طريق الحقل والبيدر يخطها كشريان ضيق وسط الأشواك والصخور والحصى."[٢]، ومن ثم يأتي الحديث عن بيت جدها وبابه القصير، إلى أن تصل إلى الحديث عنها هي الحفيدة، وهنا كما حدث في النص السابق تتفلت القاصة من هذا النوع من التبئير لتصل إلى الراوي المتكافئ المعرفة مع الشخصية، فتحكي الراوية تجربتها مع العرّافة "قالت لي العرافة وهي تحدق في جبيني المدبوغ بالشمس: هوى مكتوب على توق مشبوب لا يترك خلفه غير التآكل والدمار. كيف.. وجبيني لوح الأبجدية الأولى من خربش عليه قدري دون علم مني؟"[٣]. فالطفلة تشغل القارئ بالحديث عن محيطها الذي تعيش به، حيث يقيم الجد وشكله وحنانه ورجولته، مركزة على الفضاء المكاني(البيت، وباب البيت، والحمار، والدرج والطابق العلوي..) مضفية نكهة الأسرة على هذا الفضاء بالحديث عن الجد والجدة وضيوفهما، والفارق الزمني والاجتماعي بينهم والجيل التالي لهما، وهما والدها ووالدتها، وبين الجيل الثالث أخوها، فيبدو للمتلقي أننا أمام طفلة تعي ثلاثة أجيال؛ فتحلّل حاضرها الممتلئ بالخوف في زمن صار فيه الإنسان يسبح في كتلة من الغربة، إذ ينطلق الحديث هاهنا من الخارج إلى الداخل، من محيط الطفلة إلى مخاوفها الداخلية، لتعطي القاصة مسوغاً لانتقالها من تبئير إلى تبئير، تبعاً لما تتطلبه أحداث القصة، وبذلك تسنح للراوي فرصة التعبير عما يريده، في ظهور علني للمنظور الذي ينظر منه القاص إلى الأحداث، وتبدّت وظيفة التعدّد في التبئير في اختصار مسافة السرد الممتلئ بالوصف إلى حالة تقنية تحتال على القص، والتفّت حوله لتوصل مناخاً نفسياً تخفَّتْ خلفه الطفلة.

٣- الراوي الملتبس والتبئير الزائف (Pseudo-focalization):

يُسمَّى باللا تبئير، و"هو تبئير ظاهري. يبدأ الراوي بالاختباء وراء شخصية تشهد الحدث وتعكسه (تبئير داخلي) ولكن سرعان ما يخرج عن دوره، فيتجاوز ما يمكن للشخصية أن تعرفه (لا تبئير)."[٤].

---

[١] - اعتدال رافع، *أبجدية الذاكرة*، ص ص ٤٩-٦١.

[٢] - المرجع نفسه، ص٥١.

[٣] - المرجع نفسه، ص٥٩.

[٤] - لطيف زيتوني، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، ص ٤٢.

ويندر حضور هذا النوع من التبئير في قصص اعتدال رافع لكونه يحتاج إلى لعب حكائي محسوب، وهو يغاير منهجها في الكتابة، لأنها قاصة تنحو للوضوح، والفن المثقل بحديث النفس أكثر من تقنيات التحايل على تقديم الحكاية، أو الغرابة في إيجاد زاوية البث للمتلقي، فقد تخفي التبئير في قصة (مدينة الإسكندر)[١] خلف شخصية الراوي حيث تظهر عبارات سابقة للحدث بهيئة علامات، توحي بخصوصية المقولة، وتنبئ بسرّ قادم "أعاد الخمس ليرات إلى جيبه وتابع سيره. (لو كان لا يزال رجلاً لتصرف على غير هذا). انفرج الزاروب عن حانة صغيرة فدخلها بلا تردد."[٢]، فترسل الجملة التي أقحمتها الكاتبة "لو كان لا يزال رجلاً لتصرف على غير هذا" دلالة محفزة تفتح مسار القصة على تأويلات مسبقة، يستبقها القارئ، ويضعها موضع الاختبار النهائي الذي سيأتي مع نهاية الحكاية، وهذا (اللاتبئير) يفجِّر أحداث القصة ببؤر علاماتية إيجابية.

ثانياً: موقع الراوي ودوره في التبئير:

يختفي القاص خلف الراوي الذي يشكل أداة وظيفية لها دلالتها[٣]، وقد يفضّل الاختفاء التام، أو المشارك، أو الحيادي، ويُبْنَى على كل نوع من أنواع الاختفاء موقع من الأحداث والشخصيات في القصة وموقف منها، لتتحقق وظيفة النص المتبدّية في الإقناع والإمتاع وإحداث الأثر.

وموقع الراوي بالنسبة للأحداث عامل رئيس من عوامل تجسيد الرؤيا التي يراد إيصالها للمتلقي، وقد أشِيْرَ إلى عدد من أشكال حضور الرواة، ومواقعهم، وآثار ذلك على نمط السرد السائد في النص، فقد يكون القاص متخفياً خلف راوٍ يحلّ في شخصية ويكون موقعه منحازاً، وقد يكون القاص محايداً، يعتمد على راوٍ عليم يحلّ في الشخصيات، ويبدو في صورة اللاموقع، وقد يكون متخفياً خلف عدّة رواة، يقدم سرداً ذاتياً؛ حيث يفرز ذلك تعدداً في المواقع[٤].

وللراوي وظائف عدة تتجلّى في: رواية القصة وتنظيمها، والتأثير في المروي له، وتحديد موقفه من النص الذي يرويه، وليس بين هذه الوظائف "ماهو ضروري للسرد سوى الوظيفة الأولى- الوظيفة السردية. أما وجودها فمرهون بما يرغب الكاتب في إبرازه أو التشديد عليه."[٥].

---

[١] - اعتدال رافع، *مدينة الاسكندر*، ص ص١٠٩-١١٨.

[٢] - المرجع نفسه، ص١١١.

[٣] - يمنى العيد، *الراوي: الموقع والشكل*، ص١٠.

[٤] - سمر روحي الفيصل، *بناء الرواية العربية السورية*، ص ٣٤.

[٥] - لطيف زيتوني، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، ص٩٧.

١ - الراوي ذو الموقع المُثْبَت (Fixed focalization):

ويسمى كذلك الموقع المنحاز، إذ يتمترس الراوي الوحيد داخل الموقع، وهو راوٍ فاعل"يكون شخصية في المواقف والأحداث المروية، ويمتلك تأثيراً ملموساً على هذه المواقف والأحداث."[١] حيث يركز القاص في سرده للأحداث "على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها."[٢]، والأنا التي يستخدمها ليسرد الحدث هي أنا المشارك فيه، لكونه يتحدث من داخل الموقع الذي تسرد فيه القصة "لأن الراوي هنا شخصية محورية."[٣]. مما يدفع المتلقي للتساؤل عن مدى موثوقية هذا الراوي في سرد الحدث ؟

ويظهر ذلك في قصة (الكابوس)[٤]، إذ تتحدث شخصية (الشهلا) عما يدور بخلدها، داخل خط حكايتها المنطلق من القرية الذاهب إلى المدينة حيث يقبع حبيبها، فالراوي هي (الشهلا)، والمروية قصتها هي (الشهلا) أيضاً، تبدو القصة ككل القصص التي تتحدث عن مفارقة الأمكنة بين الريف والمدينة، والملفت فيها اللغة الداخلية للراوية، التي امتازت بالبوح التائق للحبيب، الذي لا تستطيع تحديد مكانه تماماً، وتنتهي القصة بما يتوقعه المتلقي حيث تضيع الشخصية في فخ ازدحام المدينة ووحشية سكانها، كل ذلك يقال بلغة عالية تصف ما يختلج في نفسها "الوجوه كابية ورمادية كأنها بلا طفولة أو أحلام. في المدينة لا يسلم الناس على بعضهم"[٥]. وهي من وصفت نفسها بالقروية "الجهل بالجغرافيا ليس عيباً لامرأة قروية مثلي"[٦]، فهل استطاعت شخصية الراوية الفوز بثقة القارئ أم أن الفجوة بين الشخصية البسيطة واللغة العالية جعلت التصنع في سرد القصة هو الأوضح؟ هاهنا من الملفت أن الشخصية الراوية قد بأرت لما تريد من خلال موقعها المنحاز لقضية (الشهلا)، محاولة إيجاد المسوغات لبساطتها، وقد تركت كل ماتملك في القرية رغبة في الالتحاق بالحبيب/ الرجل الذي بلعته المدينة، مع أن أمها قد حذرتها من المجيء "ما ذنبي إذا كان نداء قلبي أعلى من صوتها وأكثر إقناعاً من كل تحذيراتها"[٧].

---

[١] - جيرالد برنس، *قاموس السرديات*، ص ١٣٥.

[٢] - سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، ص ٢٨٧.

[٣] - المرجع نفسه، ص ٢٨٧.

[٤] - اعتدال رافع، *أبجدية الذاكرة*، ص ص٥ -١٦ .

[٥] - المرجع نفسه، ص١٠.

[٦] - المرجع نفسه، ص٨.

[٧] - المرجع نفسه، ص١١.

ونعثر على الراوي متمترساً في هذا الموقع في قصص عدة لاعتدال رافع؛ لأن الانحياز في عالم القصة القصيرة يستأثر بكثير من القصص، لكي يحقق وظائفه التي يجب أن تتشكل في صفحات قليلة، ففي قصة بعنوان (الطفل والوحل والقمر) تنحاز الشخصية الراوية إلى عالم المرأة مرمزة بموقف المرأة حين تغدو أرملة، وعلاقتها بطفلها الذي يريد أن يبقيها أماً فحسب، في حين يأسرها الحنان القديم "حنان سخي راح يقطر من شفتي، ومن رؤوس أصابعي. كان القمر بدراً، فأسدلت شعري على كتفي، وكحلت عيني، وارتديت فستاني الأبيض. سمَّرتني الدهشة للحظات، وأنا أنظر إلى نفسي في المرآة، وابتسمت :حمداً لك ياربي... لازلت امرأة!.."[1]. حيث يتولد صراع بين أنوثتها، وطفلها، وماضيها، ومستقبلها، لتنتصر لصوت الأنثى؛ حيث يصدمها طفلها بدراجته ويمضي غير آبه بها[2].

والتأمل يكشف أن الراوي ذا الموقع المنحاز قد يتبدّى عبر الراوي المتخفي في شخصية من شخصيات القصة، أو الراوي الشاهد الذي ينحاز إلى أحد الأطراف، دون أن يكون أحد شخصيات القصة كما بدا في قصص (مشهد) و(للموت وجه آخر) من مجموعة (أبجدية الذاكرة)، وقصة (يوم هربت زينب) من مجموعة بالعنوان ذاته... وهذا يؤكد أن طرائق تقديم الرؤية التي يريدها الكاتب قد تلبس أكثر من قناع، ويبدو أن موقع الراوي المنحاز يحتاج للتنبه إلى التلاؤم بين صفات الشخصية ولغتها.

٢ - الراوي ذو الموقع الحيادي:

هو الراوي الذي يتماهى مع كاتب القصة؛ إذ يغوص في قلب الأحداث، ويعلم كل ما يجري فيها من تفاصيل بما يفوق ما تعرفه شخصياتها، ويعبّر عن أعماق الشخوص الداخلية، ويحلّل نفسياتهم، ويلاحظ أمنياتهم وأحلامهم، ويتقصى آلامهم، ويبحث لهم عن مخارج مختلفة، وهذا النوع من الرواة له موقع محدّد يضمر"وجهة نظر فكرية، ترتبط بمفهوم لحرية القول، وللإنسان في الشخصية القصصية، من حيث علاقة هذه الشخصية بالراوي، أو بالراوي البطل"[3].

ولايدخل القاص الراوي هاهنا موقع أحداث القصة من خلال تقمص شخصية ما، بل يبقى متحيزاً لحضوره بصفته سادراً يروي الأحداث، وهو "مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه

[1] - اعتدال رافع، *مدينة الاسكندر*، ص١٠٣.

[2] - المرجع نفسه، ص١٠٨.

[3] - يمنى العيد، *الراوي: الموقع والشكل*، ص٨١.

يراها أيضاً من محيط متنوع."[١]،والقاص الراوي من خارج الموقع كلّي الوجود، واعٍ بذاته[٢]، كليّ المعرفة يحافظ على موقعه الحيادي، ويحاول أن يمتلك ثقة المتلقي لكونه يحيط بالأحداث كلها، يسرد أحداثه من خارج الموقع.

وتصر القاصة اعتدال رافع على حضور صوت المؤلف المطلّ على القارئ في صورة راوٍ كلّي المعرفة، يُكْسِب القصة موثوقية لكونه يعرف ماضي الشخوص ومستقبلهم، وينوع في سرد أزمنة القص، كما في قصتيْ (المخاض) و(الصفر)، من مجموعة (الصفر) فتقول الراوية القاصة على لسان حال القط عنتر الثاني: "حتى تلك اللحظة التي جَلَسْتَ فيها على كرسي الحلاقة عند الحلاق "أبي ياسين"، كنت خالي البال لا تشكو من أي شيء على الإطلاق سوى حكة شديدة في فروة الرأس. ملعونة هذه الحكة التي كانت تدعوك لغرس أظافرك في جلدك وهرشه حتى يسيل منه الدم"[٣] . فالراوي يتجاوز حدّ رواية القصة إلى مخاطبة شخصية (عنتر الثاني) ومحاسبتها، دون أن يسمح لها بالدفاع عن نفسها، ويكيل التهم لها، وينتقد القط: "لم تسأل نفسك يوماً عن الأسباب التي جعلت اسميكما وملامحكما متشابهة أنت وعنتر الأول. .."[٤]. فما هو مقصد الكاتبة من وراء هذه الإحاطة الكلية بالحكاية والشخوص؟ وهل هي حالة نفسية مكثفة تضخها داخل خط حكائي قصصي يحاول إيصال حالة القاصة؟

تمعن القاصة في مقصدها وتفلت من يدها خيوط القص المشوقة، فالنهاية التي تضعها لقصة (الصفر) هي نهاية فجة لم يمهد لها السرد، "سقط عنتر الثاني على الأرض وتوقف عن الضحك. فانقلبت طنجرة الطعام من على بابور الكاز واندلقت على قدمي أمه."[٥]، وما يجعل من هذه النهاية مجانية هو عدم تأثيرها على مجرى الحكاية، أو على تكوين شخصية عنتر الثاني، فالحادث ليس أكثر من حادث آخر يحدث، إضافة لقص شعره (على الزيرو)، أو الصفر.

وثمة قصص كثيرة سلكت هذا المسلك الفني في المجموعة نفسها مثل: (المخاض) و(شائعة) و(وصية القوقعة البيضاء) و(الشرخ) و(الروزنامة) و(حارس القطيع) و(نحول الرماح) و(هستيريا من الزهري)، وهو ما

---

[١] - سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، ص ٢٨٧.

[٢] - انظر: جيرالد برنس، *قاموس السرديات*، ص ١٣٤.

[٣] - اعتدال رافع، *الصفر*، ص٣١.

[٤] - المرجع نفسه، ص٣٣.

[٥] - المرجع نفسه، ص٣٥.

يغيب في المجموعات اللاحقة، ومن الجدير بالذكر أن الراوي حين يريد السماح للشخصيات بالتعبير عما يجوس في أنفسها دون تدخل الراوي مباشرة يلجأ للإفادة من الحوار بينها.

وفي مجموعة (أبجدية الذاكرة) تلجأ الكاتبة إلى هذا النوع من الحيادية في الموقع في قصص محدودة مثل(غزالة) و(خلود) وتتبع أسلوب مخاطبة الشخصية دون تدخل في تفاصيلها لتحاسبها على ما تقوم به في قصة (صفصافة المطر)[١]، ويكثر موقع الراوي التبئيري المحايد، بخاصة في القصص القصيرة جداً، وهو وإن بدا أنه محايد لكن القاصة الراوية تحمّل الشخصيات ما تريده دون أن تتدخل مباشرة؛ مما يؤكد رغبتها في الإفادة من أساليب القص لقول ما تبتغيه من مقولات.

٣- الراوي المتعدّد المواقع (Multiple focalization):

يروي القصة عدة رواة، كلٌّ من موقعه، وغالباً ما تتناوب شخصيات القصة الرئيسية؛ كل من موقعها، على هذا الفعل، بهدف إشعار المتلقي أن ثمة وجهات نظر، وزوايا رؤيا متعددة لكل حدث، ويجد المتلقي نفسه " أمام أكثر من راو. والقصة تُقدَّم لنا كما تحياها الشخصيات."[٢]، وهذا يوحي بحرية في سرد الحدث لكون الشخصيات أخذت حقها في التعبير، وقد يكون مدخلاً لتعدّد الأصوات، والتنبيه إلى زوايا رؤية من جوانب مختلفة، والأنا التي تُقدَّم من خلالها الأحداث هي أنا (الشاهد) حيث يكون ضمير الراوي هو ضمير المتكلم، مع تعدّد الأنا، فكل شخصية تتحدث بضمير المتكلم الذي يخصها، وهذا النوع من استخدام الضمير يوحي بالموثوقية في سرد الحدث، أو سرد ما يجول في خاطر الشخصية ذاتها، لكونها الأقدر على التعبير عما في ذهنها هي، ففي قصة بعنوان: (عندما كانت صغيرة) [٣] تتعدّد مواقع الرواة بين خارج النص وداخله، فالعنوان يوحي بأن القصة ستسرد بضمير الغائب؛ (كانت: هي) ولكن الكاتبة تخالف الراوي من خارج النص، بأن تسرد الأحداث بلسان راو حاضر داخل النص، هو راو كليّ العلم "كنت بالحارة ألعب بالدراجة مع ابن الجيران سامر وأخته سعاد. قال سامر: اركبي خلفي وعانقيني من خصري. صادفتني المرأة الكبيرة وأنا أهم بالركوب. شدتنيمن أذني وجرتني إلى البيت، كانت تسرع في مشيتها، وأنا أحاول اللحاق بها مثل جرو صغير يئن بألم"[٤].

---

[١] - اعتدال رافع، *أبجدية الذاكرة*، ص٢٥.

[٢] - سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، ص ٢٨٧.

[٣] - اعتدال رافع، *رحيل البجع*، ص ص ٥- ٢٠.

[٤] - المرجع نفسه، ص٥.

وهذا التعدد في المواقع، فيما لو تمت الإفادة المثلى منه، يعطي النص بعداً دراميًّا، ويحاول تجاوز سلطة المؤلف، وأن الفكرة الواحدة يمكن التعبير عنها بأكثر من طريقة.

وجعل تعدّد مواقع الرواة الدهشة في التلقي تبدأ منذ العتبة النصية الأولى، مما خلخل بنية التلقي الباحثة عن الراوي الغائب، الذي يتحدّث من خارج الموقع، لكنه يبقى في إطار الراوي داخل الموقع حتى انتهاء خط السرد، مما يدفع المتلقي للتساؤل عن سبب وجود راو خارجي، ومدى ارتباط النص بالسيرة الذاتية، بسبب محاولة النأي عن السرد بـــ (أنا) السارد في العنوان، وهي محاولة بسيطة لاتنم على تفعيل مركزي لهذا النوع.

وندرة تعدد مواقع الرواة في قصص اعتدال رافع جعل الحوار يندر أمام السرد، ويظهر الحوار غالباً بصيغة التطعيم لتأييد فكرة ما، وليس لضرورة تعدد الرواة، إضافة إلى أن الراوي كان يحرص على التعبير بضمير الغائب، أو بضمير المتكلم مهما كانت صيغة حضوره، فالراوي هو ذاته في كثير من الأحيان، كما في قصة (وصية القوقعة البيضاء)[١]، "أغلقت لطيفة مخدعها وعينها على بواكير الخضرة، ولزمت فراشها: -لطيفة بنت سليمان أنت بين يدي الله الآن استعدي لعناق طويل أنحلك انتظاره.

صفرت رياح كانون، حمل الصفير إلى لطيفة نداء مراكب بعيدة:

-طالت غيبتك يا امرأة. كيف حال الزيتونات؟

-اشتقت إليك يا أمي. كيف حال البيادر؟"[٢].

وفي قصة (الحب والحرب) تلجأ القاصة إلى الحوار بين شخصيتين: ذكورية وأنثوية لتعبر كل منهما- من موقعها- عن أفكارها وما تحس به "-أتمنى أن تنشب حرب ضروس. حرب حقيقية.

- سأفتقدك يا حبيبي.

- في الحرب لا وقت للحب.

- أمن أجل هذا تتمنى أن تقع الحرب؟

- لا.. من أجل أن تسقط الأقنعة وتتعرى الوجوه."[٣]. وبذلك تعطل دور الراوي المهيمن لتترك كل شخصية تروي ما يحدث معها من موقعها ووعيها.

وحضر تعدد المواقع في قصص أخرى مثل (خلود)[٤] حيث حاولت القصة من خلاله تحقيق تنوع في

---

[١] - اعتدال رافع، *الصفر*، ص ص ٣٧-٤٢.

[٢] - المرجع نفسه، ص٣٩.

[٣] - المرجع نفسه، ص١٠٣.

[٤] - اعتدال رافع، *أبجدية الذاكرة*، ص٢٣.

المواقع يسنح للشخصيات التعبير عن وجهات نظرها المختلفة. وتجدر الإشارة إلى أن هذا النمط من التغيير في التموقعات يحتاج إلى حسابات فنية وتقنية في كتابة القصة،غالباً مانحّتها القاصة وتركت قصتها على سجيتها، بعيداً عن الحسابات الفنية.

رابعاً: الخاتمة : خصائص التبئير في قصص اعتدال رافع

- تجاوزتْ القاصة اعتدال رافع المباشرة في نصوص عديدة لحرصها على الإيحائية، ولكونها انتمت لفترة أعلت شأن الجوانب الفنية، ورحّلت الزخم الإيديولوجي التقليدي جانباً، وهي مرحلة ليست "منفصلة عما سبقها أو لحقها، لكنها تحمل الكثير من الخصوصيات...تركت بصماتها واضحة على الحياة الاجتماعية والفكرية والذاتية"[١]. بَيْدَ أن القاصة لم تستطع ضبط الإيقاع القصصي في كل نصوصها، نظراً لطغيان الهم الذاتي الذي أوقع بعض نصوصها في شَرَك الخطابية والتقريرية، وبعث الحيرة في المتلقي حول ما تبتغي تبئيره.

- لجوءُ القاصة إلى تنويع التبئير في مواطن عدّة من تجربتها القصصية دلّ على إدراك لأسرار دوره، وتجاورَ ذلك مع حرص على الالتصاق بمعظم شخصياتها القصصية التي باحت لها بما تعرف عن عوالم النص؛ واستطاع الرواة التعبير عما يجول في أعماقها، وربّما رامت من خلال ذلك إلى إقناع المتلقي بأن حميمية علاقتها مع شخصياتها لم يمنع من القيام بوظيفة الوصف الموضوعي، وأن تكون القاصة على مسافة متقاربة من تفاصيل قصتها.

- حرصت القاصة على إشعار المتلقي بقربها منه، وهذا حتّم عليها مكاشفته، لذلك قامت بدور الراوي من داخل الحدث، فالقاصة في معظم قصصها- عبر تاريخها الكتابي الطويل- تحاول أن تجسِّر المسافة مع المتلقي، وأن تعمرها بالبوح الذي يدفعه للاعتقاد أن ثمة تطابقاً بين سيرة القاصة وسيرة الكثير من شخصياتها.

- سلكت القاصة لتحقيق وظائف التبئير المتنوعة أحد مسلكين:

= التبئير الواضح الذي تمت فيه المطابقة بين الراوي والشخصيات، وقد أوقع بعض نصوصها في المباشرة.

= التبئير من خلال الاختفاء خلف الشخصيات حيث حمّلتها رؤاها، ووجهة نظرها، وأنطقتها بما تتبنّاه من وجهات نظر.

- غلبَ على نصوصها التعبير عن وجهة النظر التي تنتصر لها؛ فبرز التبئير المسبق والداخلي، وحاولت في بعض النصوص التنويع بأساليب التبئير، وقدمت إثباتاً لوجهة نظر مغايرة لإبراز صوت الآخر.

[١] - أحمد جاسم الحسين، *القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين*، ص٢٥٤.

- بدا أن تبئير القاصة لحدث واحد في قصص عدة، يعود لانشغالها به، ورؤيتها له من أكثر من زاوية، ومن خلال أكثر من موقع وشخص، بخاصة ما يتناول علاقة الطفلة بأمها، وكذلك الإفادة من توظيف الحيوانات التي لم تغب عن أيّ من مجموعاتها القصصية.

- إمعان النظر في قصص اعتدال رافع كشف سعيها إلى الإفادة من تموقعات التبئير المختلفة، دون التنبه إلى ما يلائم طبيعة النصوص أحياناً، ويُلْحَظ تحيّز القاصة للتبئير ذي (الموقع) أكثر من سواه، وفي الوقت ذاته نلحظ غياباً كاملاً للراوي الواعي بذاته.

- دلّ توظيفها لمواقع التبئير على تشابك هذا المكون السردي مع مكونات السرد الأخرى، ووضّح دور العلاقات بين العناصر في صياغة خصوصية كل نص سردي، ونبّه إلى حجم دور التبئير في صياغة هوية النص القصصي.

- لا تكشف القراءة التعاقبية لقصص اعتدال رافع حدوث تغيرات جذرية في مستوى الرؤية، فقد ظلت حبيسة رؤى لم تشأ مفارقتها، والتجديد في الموضوعات لم ينعكس على تطوير في الرؤية المرتهنة بزوايا نظر تقليدية غالباً، وإنْ كانت ممتلئة بالدهشة أحياناً؛ لكون نوافذ النظر إليها قدمت تفاصيل ذات طبيعة بكورية.

المصادر والمراجع

١- بيرنت، هالي، *كتابة القصة القصيرة*، ترجمة: أحمد عمر شاهين، القاهرة: دار الهلال، العدد ٥٤٧، يوليو ١٩٩٦.

٢- برنس، جيرالد، *قاموس السرديات*،ترجمة: السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر، ٢٠٠٣م.

٣- التلاوي، محمد نجيب، *وجهة النظر في رواية الأصوات العربية*، دمشق، اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٠م.

٤- تودوروف، تزفيطان، *مفاهيم سردية*، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، الطبعة الأولى، الجزائر، وزارة الثقافة ومنشورات الاختلاف، ٢٠٠٥م.

٥- ثورنلي، ولسن، *كتابة القصة القصيرة*، ترجمة: مانع حماد الجهني، الطبعة الأولى، جدة، النادي الأدبي للثقافة، ١٩٩٢م.

٦-جنيت، جيرار، *خطاب الحكاية، بحث في المنهج*، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الطبعة الثانية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م.

٧- الحسين، أحمد جاسم، *القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين*، الطبعة الأولى، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م.

٨- رافع، اعتدال، *أبجدية الذاكرة*، دمشق، وزارة الثقافة،٢٠٠٠م.

٩- رافع، اعتدال، *امرأة من برج الحمل*، دمشق، وزارة الثقافة،١٩٨٦م.

١٠- رافع، اعتدال، *الصفر*، بيروت، مطابع أرابيا، ١٩٨٨م.

١١- رافع، اعتدال، *رحيل البجع*، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٨م.

١٢- رافع، اعتدال، *مدينة الإسكندر*، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٠م.

١٣- رافع، اعتدال، *يوم هربت زينب وقصص أخرى*، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٦م.

١٤- زيتوني، لطيف، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، الطبعة الأولى، بيروت، مكتبة لبنان ودار النهار للنشر، ٢٠٠٢م.

١٥- عبيد، علي، *المروي له في الرواية العربية*، الطبعة الأولى، صفاقس /منوبة، دار محمد علي الحامي / كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٣م.

١٦- عصمت، رياض، *قصة السبعينات*، دمشق، *دار الشبيبة للنشر، ١٩٧٧* م.

١٧- العمامي، محمد نجيب، *الراوي في السرد العربي المعاصر*، الطبعة الأولى، صفاقس /سوسة، دار محمد علي الحامي / كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠١م.

١٨- العيد، يمنى، *الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي*، الطبعة الأولى، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م.

١٩- الفيصل، سمر روحي، *بناء الرواية العربية السورية، ١٩٨٠/١٩٩٠*، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥.

٢٠- لحمداني، حميد، *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*، الطبعة الأولى، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،١٩٩١م.

٢١- مارتن، والاس، *نظريات السرد الحديثة*، ترجمة حياة جاسم محمد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م.

٢٢- وهبة، مجدي، *معجم مصطلحات الأدب*، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.

٢٣- يقطين، سعيد، *تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير*، الطبعة الثالثة، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧م.

٢٤- ابن منظور، محمد، *لسان العرب*، بيروت، دار صادر، د.ت.

القيم الأخلاقيّة والإنسانيّة في شعر أبي فراس الحمدانيّ وسلوكه

الدكتورة سميحا زريقي*

الملخّص

يتناول البحث الجانب القيميّ في شعر أبي فراس الحمدانيّ، فيرصد قيمه الأخلاقيّة والإنسانيّة من خلال سلوكه ومواقفه، موضّحًا إيّاها، وكاشفًا أسبابها، هادفًا من ذلك إلى التّأكيد على دور القيم الرّفيعة في بناء مجتمع حضاريّ، يليق بإنسانيّة الإنسان. مؤكدا أن الحكمة ليست وليدة عمر طويل وتجارب، بل هي نتاج خلق كريم، صاغته خصائص فطريّة متأصّلة في شخصيّة صاحبها.

كما يؤكد البحث أنه يمكن اعتماد منهج أبي فراس الأخلاقي قانونًا مؤسّسًا لمجتمع إنسانيّ جديد، قائم على القيم التي تعزّزها مناهج تعليميّة، وأبحاث علميّة، وسلطة راعية ومشرفة على حضانة هذه القيم؛ تكافئ من يعزّزها، وتزجر من يستهين بها.

كلمات مفتاحيّة: القيم الأخلاقيّة، القيم الإنسانيّة، المجتمع الحضاري.

المقدّمة:

الأدب – كما هو معروف – انعكاس للواقع، ومساعد على ضبطه وتنظيمه؛ فهو وسيلة تأثير في سلوك الأفراد والجماعات، وقيمهم واتّجاهاتهم.

ويتجلّى الإنتاج العقلي للبشر في الآثار الأدبيّة والفلسفيّة ومختلف أنواع الفكر والمعرفة التي تخدم الحياة البشريّة، قيل:« إنّ البحث... في الحياة الأخلاقيّة والكشف عمّا تنطوي عليه من آيات الخير، وأسس الواجب، وضروب الفضيلة من أوثق الأبحاث الجدّيّة اتّصالا بالفكر البشريّ»[1] لذلك يحاول البحث دراسة شعر أبي فراس الحمْداني لمعرفة الجانب القيمي لديه؛ فيرصد قيمه الأخلاقيّة والإنسانيّة، موضّحًا إيّاها، وكاشفًا أسبابها.

أهمّية البحث والهدف منه:

يكتسب البحث أهمّيّة خاصّة باعتباره دراسة غير مسبوقة – بحسب علمي- في شعر أبي فراس، تناقش الجانب القيمي لديه، وتربط الماضي بالحاضر، فتقدّم خير نموذج من الماضي الرّفيع بما عبّر عنه من قيم رفيعة

---

* مدرّسة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٩ هـ.ش= ٢٠١١/٨/٣١م   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٣٠ = ٢٠١١/١٢/٢١م

(١) عادل العوّا، *الأبحاث الأخلاقيّة*، ص: ٥.

ومواقف إنسانيّة، يمكن أن ترشدنا إلى اختيار الاتّجاه الصّحيح في حاضرنا ومستقبلنا المأمول؛ لأنّ الفاضل يجب الاسترشاد بفكره.[٢]

وتهدف الدّراسة إلى التّأكيد على دور القيم الإيجابيّة في بناء مجتمع حضاريّ، يليق بإنسانيّة الإنسان. كما تهدف إلى تقديم نموذج أمثل للجيل المعاصر، لعلّه يبعث فيه روح الأمل، ويخلق لديه ثقة بالنّفس وبالمستقبل من خلال ثقته بأصالة أدبه وتراثه، ومواقف رجاله؛ إذ إنّ الماضي المشرّف يمدّ الحاضر بالأمل، ويمنحه رسوخًا وصلابة تضمن نجاحاته، وفي هذا السّياق يحضرني قول الأستاذ حافظ الجمالي:« أمّا إذا كان لا بدّ حقًّا من التّراث، فإنّ إعادة الحياة إلى قيمنا الأصيلة هي بمثابة الأمر الحيوي، الذي نشعر أنّ حاضرنا يستند فيه إلى الماضي.»[٣] وأيضًا قول الدّكتور حسام الخطيب في معرض حديثه عن عمليّة إحياء التّراث:

«هي وسيلة لتحويل التّراث من زمن إلى زمن، بحيث تتفاعل مع الحاضر لتسهم معه في صنع المستقبل وفقًا لمدى ما تحمله من طاقة وحيويّة وجدوى »[٤] والبحث يحاول هذا من خلال الكشف عن حيويّة القيم وجدواها في صنع المستقبل الأفضل.

التّعريف بالشّاعر:

لن أسهب في الحديث عن الشّاعر وحياته، فهو أشهر من أن يوصف في سطور، بيدأنّ طبيعة البحث تقتضي إلمامًا موجزًا بسيرته بغية الولوج إلى مضمون موضوع الدّراسة.

فأبو فراس هو الحارث بن أبي المعالي سعيد بن حمدان، ينتهي نسبه إلى تغلب. ولد سنة ٣٢٠ للهجرة[١] وقتله قَرْغُوَيْهِ سنة ٣٥٧ للهجرة[٢]. وهو ابن أخ سيف الدّولة الأمير الحمداني، تولاه بالرّعاية بعد مقتل أبيه، وولاه إمارة مَنْبِج وحَرّان[٣] فكان الأمير الفارس المدافع عن العرب في وجه الغزوات الرّوميّة.

قال الصّاحب بن عبّاد: « بدئ الشّعر بملك وختم بملك، يعني امرأ القيس وأبا فراس وكان شجاعًا كامل الأدب».[٤] وقال الثّعالبي في وصفه: « كان فرد دهره، وشمس عصره أدبًا وفضلا وكرمًا ومجدًا وبلاغة

---

(٢) يوسف كرم، *تاريخ الفلسفة اليونانيّة*، ص: ٩٧.

(٣) حافظ الجمالي،« حريّة الفكر في الحضارة العربيّة الإسلاميّة» *التّراث العربي*،ص:٥ العدد الثاني ١٩٨٠م دمشق.

(٤) حسام الخطيب، «مسائل تراثيّة»، *التّراث العربي*، ص: ٣. العدد الثاني ١٩٨٠م دمشق.

(١) ابن العماد الحنبلي، *شذرات الذّهب*، ٣/ ٢٥. خير الدّين الزّركلي، *الأعلام* ٢/ ١٥٥.

(٢) وقرغويه هو غلام سيف الدّولة من الأتراك، وكان تغلّب على حلب بعد وفاة سيّده. ينظر: مختصر تاريخ دمشق ٦/ ١٥٠ وفيات الأعيان ٢/ ٦٠ وشذرات الذهب ٣/ ٢٥ وكتاب العبر لابن خلدون ٤/ ٢٤٢. وذكر في زبدة الحلب ٢/ ١٥٥:« فأمر قرغُوَيه بعض غلمانه بالتّركيّة بقتله، فاحتزّ رأسه، وحمله إلى سعد الدولة » كما ذكر في مرآة الجنان ٢/ ٣٧٠: « وقيل بل قتله غلام سيف الدولة و لم يعلم أبو المعالي، فلما بلغه الخبر شقّ عليه.»

(٣) ابن خلدون، *العبر وديوان المبتدأ والخبر* ٤/ ٢٤٢. وخير الدين الزّركلي، *الأعلام* ٢/ ١٥٩.

وفروسيّة وشجاعة، وكان المتنبّي يشهد له بالتّبريز...وكان سيف الدّولة يعجب بمحاسنه ويميّزه بالإكرام على سائر قومه، ويستصحبه في غزواته ويستخلفه في أعماله»[٥] له وقائع كثيرة، جرح في إحدى معاركه مع الرّوم وأسر فكتب روميّاته في الأسر، وله ديوان شعر، يمتاز شعره بالحسن والجودة والسّهولة والجزالة والعذوبة والفخامة والحلاوة، ومعه رواء الطبّع، وسمة الظّرف، وعزّة الملك.[٦]ورغم قصرعمره ترك سيرة حياة تستخلص منها العبر،وشعرًا ينبض بالمعاني السّامية.

لقد أورد البحث ستّة وخمسين بيتًا تفصح عن قيمه؛ منها تسعة وثلاثون بيتًا تعبّر عن قيمه الأخلاقيّة، وسبعة عشر بيتًا تصوّر قيمه الإنسانيّة.

هذه القيم كلّ متكامل، لا تنفصل إحداها عن الأخرى، وإنّما تتلاقى في رسم معالم شخصيّته، والإفصاح عن مواقفه وسلوكه، لكن طبيعة البحث تقتضي هذا الفرز الشّكلي بغية الشّرح والمناقشة. فما هي قيمه؟ وكيف كانت مواقفه؟

أ- القيم الأخلاقيّة في شعره:

نتناول الجانب الأخلاقي لدى الشّاعر ليس من وجهة البحث عن الفضائل من النّاحية النّظريّة وحسب، بل لأنّ لهذه الفضائل دورًا في حياتنا الواقعيّة إذا ما هيّئ لها من يرعاها ويجسّدها قيمًا فعّالة في التّربية والتّنشئة السّليمة للأجيال، وهذا ما يدعمه قول الدّكتور عادل العوّا: «الأخلاق لم تعد مجرّد بحث عن الفضائل المبعثرة في الأنفس دون الآفاق، بل هي سبيل إنفاذ ما ينبغي أن يكون»[١] إذن هي وسيلة لتحقيق ما يجب تحقيقه؛ فالأخلاق أداة بناء حضاريّ، تعمل على ترسيخ ما له أحقّيّة الوجود، فتحارب الخطأ والسّلبيّات، وتدعم الصّواب والإيجابيّات في المجتمع الإنساني؛ لترتقي به إلى الأفضل. كما إنّ القيم الرّفيعة التي نكتشفها في شخصيّة ما، أو مجتمع ما تساعدنا على فهم السّلوك والممارسة العمليّة لأصحابها، فهي وسيلة مُعِينة على فهم الواقع، واستيعاب حركته، وكشف عيوبه التي ينبغي العمل على التّخلّص منها؛ إذ هي «ذلك العدد القليل من المُثُل العليا الأساسيّة التي يمكن أن تعيننا على تفسير السّلوك العقلي للإنسان»[٢] فللجانب الأخلاقي دور مهمّ في حياة الإنسان؛ إذ ترسم أخلاقُه معالم شخصيّته، وتضبط سلوكه ومواقفه. وهذا ما تجلّى في شعر أبي فراس الذي جاء ليفصح عن أخلاقه، ويعبّر عن مواقفه الحياتيّة.

ويقدّم البحث من خلال كشفه قيم أبي فراس الأخلاقيّة تفسيرًا أصيلا لأقواله ومواقفه التي يمكن أن نناقشها

---

(٤) محمّد بن أحمد الذّهبي، *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*، ٢/ ١٥٩. والزّركلي، *الأعلام*، ٢ / ٥٨- ٥٩.

(٥) ابن العماد الحنبلي، *شذرات الذّهب*، ٣/ ٢٤. ابن خلّكان، *وفيات الأعيان*، ٢/ ٥٨- ٥٩.

(٦) ابن خلّكان، *وفيات الأعيان*، ٢/ ٥٩.

(١) محمّد على العجيلي، *الأخلاق عند فرويد*، ص: ٩- ١٠.

(٢) شفيق رضوان، *علم النّفس الاجتماعي*، ص: ١٥٢.

وفق المحاور الآتية:

١ - العفّة ونقاء السّريرة:

«العفّة فضيلة القوّة الشّهوانيّة، تلطّف الأهواء فتترك النّفس هادئة، والعقل حرًّا**»** [(٣)] وقد رصد البحث أبياتًا من شعر أبي فراس تعبر عن الفضيلة والعفّة في تركيبته النّفسيّة والرّوحيّة؛ إذ كان الرّجل الفاضل، ذا النّفس النّقيّة، والعفة التي ضبطت سلوكه، ولطّفت أهواءه؛ فجعلت عقله حرًّا، وإرادته قويّة، تلجم نزواته وترتقي بسلوكه إلى طهارة الرّوح والجسد. تجلّى هذا في أكثر المواقف خصوصيّة؛ إذ تحدّثنا أشعاره عن خلوة له مع حبيبته تحت جنح الليل بقوله[(٤)]:

وكم ليلة خضتُ الأسنّة نحوها ... وما هدأت عين، ولا نام ساهـــرُ
فلمّا خلونا – يعلم الله – وحده ... لقد كرمتْ نجوى، وعفّت ضمائرُ
وبتُّ يظنُّ النّاس فيَّ ظنونَهمْ ... وثوبي ممّا يرجـــم النّاس طاهـــرُ
ولا ريبةٌ إلا الحديـــثُ كأنـــّه ... جمانٌ هـــوى، أو لـــؤلـــؤٌ متناثرُ

فهو لم يضعف أمام رغباته، و لم تقده أهواؤه إلى الرّذيلة على الرّغم من شفافيّته ورقّة أحاسيسه ومشاعره، بل اقتصر لقاؤه بحبيبته على النّجوى الكريمة، المكلّلة بالعفّة والصّون. وهذا ينسجم مع طبعه، ومع خلق الفروسيّة الذي تحلّى به، فاجتماع حبّه مع فروسيّته خلق جوًّا روحيًّا ساميًا، وغزلا عفيفًا، بعيدًا عن الحسيّة الرّخيصة، فكان طاهر القول والفعل؛ إذ«الفروسيّة خلق كريم، تقوم على مبادئ مميّزة، أساسها مبدأ القوّة، ومبدأ الأخلاق، وهي سموّ في النّفس، وفضيلة في الأخلاق، وقوّة في الجسد» [(١)] فالشاعر محبّ لكنّ الحبّ لديه سامٍ، لا ترفّ عليه الأهواء الرّخيصة، بل مبدؤه الخير وغايته الخير.

«والحبّ في شعره ممارسة إيجابيّة، غرضها بناء صرح اجتماعي»[(٢)] و« ليست العفّة في حبّه ظاهرة في طرف واحد هو شخصيّته، بل هي صفة من صفات المتغزَّل بها أيضًا ويقترب من العذريين حين يكون مجرّد وجود الحبيبة أو ذكرها في مكان ما منبعَ خصب وجمال، ومحرّضًا على الحبّ والخير والعطاء.» [(٣)] فعفّته ضمانة له ولمن يحبّ، يقول:

ويا عفّـــتي ما لي وما لَكِ كـــلّما ... هممتُ بأمرٍ، همَّ لي منكِ زاجرُ؟!

[(٣)] يوسف كرم، *تاريخ الفلسفة اليونانيّة*، ص: ٩٥.

[(٤)] *ديوان أبي فراس الحمداني*، ص: ٤.

[(١)] عبد اللطيف عمران، *شعر أبي فراس – دلالاته وخصائصه الفنيّة*، ص: ١١١.

[(٢)] عبد اللطيف عمران، *شعر أبي فراس- دلالاته وخصائصه الفنّيّة*، ص: ١٤٣.

[(٣)] المصدر نفسه ص: ١٤١.

كأنّ الحِجا والصّونَ والعقلَ والتُّقى لــــديَّ لِربّاتِ الخـــدورِ ضرائرُ[٤]

فهو محصّن بحواجز أخلاقيّاته من أن يفعل ما تأباه نفسه العفيفة . والعفّة لديه لا تقتصر على حبّه وعلاقته بالمرأة، فعفيف النّفس عفيفُها أمام كلّ مغريات الحياة؛ فهو عفيف النّفس عن المال، يهينه، ولا يسعى إليه إلا ليصون شرفه وعزّة نفسه كما في قوله:

أحمي حريمي أنْ تُبا حَ، ولستُ أحمي ماليه [٥]

فهمّه منصبّ على حماية شرفه وعرضه، وصونهما من أيّة استباحة، أمّا مالُه فليس من أولويّات همّه، كما قال:

وما حاجتي في المال بغيُ وفوره إذا لم أفرْ عرضي، ولا وفّرَ الوفرُ[٦]

فالمال لديه وسيلة لحماية شرفه، وليس غاية للثّروة. يلتقي في موقفه هذا مع الشّاعر الجاهلي عنترة بن شدّاد إذ يقول:

وإذا شربت فإنّني مستلك مالي، وعرضي وافر لم يُكْلَمِ[٧]

فقضيّة العرض لديهما أولويّة لا يُساوَم عليها، تبذل الأموال في سبيل صونها؛ فأبو فراس يحتقر المال، ويرفض الثروة، إن لم تكن لحماية حريمه وعرضه. وعنترة حتّى في حالة شربه لا تغيب عن ذهنه هذه المسألة وضرورة حمايتها.

ومن يترفّع عن متعة المال والرّغبات يكن هدفه ساميًا، خاصّة إذا انطلق من فروسيّة أصيلة؛ فخلق الفروسيّة لدى أبي فراس جعله يقصي رغباته، ويؤثر الآخرين بالصّون والحماية، وهذا ما تجلّى بقوله:

فأظمى حتّى ترتوي البيضُ والقنا وأسغَبُ حتّى يشبع الذّئبُ والنّسرُ[١]

فالشّاعر هنا في حالة نكران للذّات، لا يفكّر براحتها أو ريّها وشبعها، ولا يسعى إلى المكاسب على حساب عزّها، إنّما يتحمّل المشاقّ والصّعوبات بإرادة قويّة، ونفس إنسانيّة كبيرة، وفي هذا تَحَلٍّ بالفضيلة، وسعيٌ إلى هدف أسمى، قيل:«والفاضل يعلم الخير ويعرف ما يجب أن يفعل في كلّ حالة؛ لأنّ نظره شاخص

---

[٤] ديوانه: ص: ٤.

[٥] ديوانه. ص: ١٤٥.

[٦] ديوانه. ص: ٩٢.

[٧] الحسين بن أحمد الزّوزنيّ، شرح *المعلّقات السّبع*، ص: ٢٠٤.

[١] ديوانه. ص: ٩٢.

أبدًا إلى الخير المطلق»[٢] وهذا ليس ببعيد عن صفات شاعرنا فقد «قال أبو علي التّنوخي: كان أبو فراس قد برع في كلّ فضيلة وحسن خَلْق وخُلُق، وفروسيّة تامّة، وشجاعة كاملة، وكرم مستفيض» [٣]

٢ - مجاهدة النّفس والتّرفّع عن الدّنايا:

مجاهدة النّفس من أقوى أنواع الرّدع النّفسيّ وأكثرها صرامة، ولا ينجح في ذلك إلا ذووالنّفوس الكبيرة، كأبي فراس الذي كان صارمًا مع نفسه، يصونها، ويبعدها عن كلّ ما يعيبها، فيترفّع عن الدّنايا، وينأى بها عن كلّ خلق ذميم؛ حتّى تنسجم مع حياته الأخلاقيّة ومنطلقاته الفكريّة؛ فسلوكه يرصد هذه المنطلقات، وممارساته تعبّر عن ضميره وأخلاقه فما يقوله ويفعله يعبّر عن مكنونات نفسه، ويجسّد إشراقات روحه ووجدانه، فهو القائل:

أفرّ من السّوء، لا أفعلُهْ ومن موقف الظّلمِ، لا أقبلُهْ[٤]

يفرّ من السّوء، وكأنّه نَجَس، ولا يقبل الظّلم، لا لنفسه ولا لغيره، فهولا يرضى أن يلحق الضّيم بمن هو أضعف منه حتّى لو اعتدى عليه، كما في قوله:

لستُ بالمستضيم مَنْ هو دوني لاعتداءٍ، ولستُ بالُمستضام[٥]

كما إنّه الفارس النّبيل الذي يحصّن نفسه من المذلّة، ولا يتنازل عن إبائه حتى في حماية نفسه من الموت؛ فهو لا يدفع عنها الموت بفعل مشين، كما في قوله [٦]:

ولا خيرَ في دَفْع الرّدى بمذلّة كما ردّها يومًا بسَوْءَته عمرو[١]

وقوله في إحدى المعارك مع العدوّ:

وقال أُصَيحابي: الفرارُ أو الرّدى؟ فقلـــتُ: هما أمران أحلاهما مُـــرُّ

ولكنّني أمضي لما لا يُعيـــبُني وحسبُكِ من أمرين خيرُهما الأسرُ[٢]

فهو يأبى أن يحمي نفسه بالفرار فيلحقه العار، لكنّه يختار الكرامة حتّى لو كان معها خطر الموت أو الأسر، وهذا من شيم الفرسان، فهو الفارس الأمير الذي تحلّى بقوّة نفسيّة هزمت الصّعاب وطردت مكامن الضّعف

---

[٢] يوسف كرم، *تاريخ الفلسفة اليونانية*، ص: ٩٧.

[٣] محمّد بن أحمد الذّهبي، *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*، ص: ١٥٩.

[٤] ديوانه: ص: ٧٦.

[٥] ديوانه. ص: ١٢٧.

[٦] ديوانه. ص: ٩٢.

[١] يشير هنا إلى حادثة تاريخيّة جرت بين الإمام علي بن أبي طالب – كرّم الله وجهه – وعمرو بن العاص؛ إذ لما أدرك عليٌّ عمروًا وأراد قتله كشف عمرو سوءته؛ لعلمه بأنّ عليًا تؤذيه رؤية ذلك، فتركه، ونجا عمرو بفعلته.

[٢] ديوانه. ص: ٩٢.

من نفسه، فاختار ما حفظ لها إباءها وعزّتها، وفي هذا مجاهدة للنّفس، وضبط لنوازعها.« وفي حديث عن ابن عمر قال: أتى رجل رسول الله - صلّى الله عليه وسلّم – وقال: مَن المهاجر؟ فقال: مَنْ هجر السيّئات.قال: فمن المجاهدُ؟ قال: من جاهد نفسَه» (٣) ومجاهدة النّفس تعبّر عن موقف وجوديّ، تقتضيه طبيعة فهم الإنسان لحياته، وتتطلّب منه التّحرّر من النّزوات في سبيل غاية أسمى، قيل: «أمّا حدس الماهيّة أو الرّؤية الواضحة فتقتضي موقفًا وجوديًّا منّا، تقتضي أن نتحرّر من نزواتنا الصّغيرة، واهتماماتنا التّافهة كي نصبح أكثر صفاء، إنّها تقتضي لونًا من المكابدة ومجاهدة النّفس... وهي تقتضي أيضًا أن نكون ذوي قضيّة »(٤) وهذا ليس بعيدًا عمّا تحلّى به أبو فراس وعن أهدافه الإنسانيّة التي كانت قضيّة وجوده.

٣- الوفاء ورفض الغدر:

«معنى الوفاء في اللغة الخُلُق الشّريف العالي الرّفيع» (٥)، « فالوفاء من شيم النّفوس الشّريفة، والأخلاق الكريمة، والخلال الحميدة، يعظم صاحبه في العيون، وتصدق فيه خطرات الظّنون»(٦) فهل كان أبو فراس وفيًّا؟

هذا ما تؤكّده مواقفه، وتوضّحه أشعاره التي تُظهر خلق الوفاء متأصّلا في شخصيّته يجسّده بالقول والعمل، منطلقًا من قناعته بأنّ هذا الخلق من أهمّ خصائص الرّجولة؛ لذلك كان يحرص عليه، ويفي حتّى لأصدقائه الذين يتهاونون في ودّهم ووفائهم كما قوله:

وفي كلّ دار لي صديقٌ أَوَدُّهُ   إذا ما تفرّقنا حفِظْتُ وضيّعا (٧)

فهو يحفظ ودّ صديقه في الوقت الذي يضيّع هذا الصّديق ودَّه، وفي هذا دليل على كبر نفس ورحابة صدر، وكريم خلق. وكذلك في قوله(٨):

فقل لبني ورقاءَ إنْ شطَّ منزلٌ   فلا العهدُ منسيٌّ، ولا الودُّ داثرُ

فهو مخلص لأصدقائه، وفيٌّ لهم حتّى لو تباعدت الأماكن، أو ضيّعوا ودّه، فلا شيء يثنيه عن وفائه لهم؛ لأنّ هذا الخلق من طبعه وتكوينه، ينسجم مع ضميره ووجدانه. كما تجلّى وفاؤه في علاقته بمربّيه سيف الدّولة؛ إذ بقي وفيًّا له، ومقرًّا بفضله كما قوله:

هل للفصاحة والسّما   حةِ والعُلا عنّي مَحيد؟
إذ كنتَ سيّديَ الذي   ربّيتَـني وأبي سعـيد

(٣) ابن منظور، *لسان العرب*، مادّة (أمن) ١/ ٢٢٥.

(٤) أحمد حيدر، *نحو حضارة جديدة*، ص: ١٧٦.

(٥) ابن منظور، *لسان العرب*، (وفي) ١٥ / ٣٥٨.

(٦) شهاب الدّين بن محمّد الأبشيهي، *المستطرف في كلّ فنّ مستظرف*، ص: ٢٠٦.

(٧) ديوانه. ص: ٤٣.

(٨) المصدر السابق، ص ٧.

في كلّ يومٍ أستفيـــ د من العلاء وأستزيــــد
ويزيدُ فيَّ إذا رأيْـــــ تُكَ في النّدى خُلُقٌ جديد(١)

فهو يقرّ بفضل سيف الدّولة عليه وعلى أبيه، ويعزو كلّ مكارم الأخلاق التي يتحلّى بها إلى تربيته إيّاه، كما يربط بين ما يستفيده من العلا والمجد والكرم وبين رؤيته سيف الدّولة، وفي هذا عرفان ووفاء يجعل منه ابنًا بارًّا، وفارسًا نبيلا. وقال في ذلك أيضًا بطريقة الاستفهام الإنكاري، وبطريقة الخبر المؤكَّد:

أأجْحَدُه إحسانَه ليَ؟ وإنّني لكافرُ نُعْمى إنْ فعلتُ مُواربُ(٢)

فهو يرفض أن يجحد إحسان من أحسن إليه؛ لذلك استنكره، وحكم على نفسه بصرامة إن هو فعل ذلك، وفي هذا تأكيد منه على وفائه وعرفانه بالجميل.

ولأنّه وفيّ يرفض مواقف الغدر حتّى مع أعدائه، سواء كانوا سكانًا أم جيوشًا؛ فهو لا يفاجئهم بغارته، ولا يغدر بهم، بل يرسل إليهم ما ينذرهم كما في قوله:

ولا أصبحُ الحيَّ الغيورَ لغارةٍ أو الجيشَ، ما لم تأتِه قبليَ النُّذُرُ(٣)

وهو في هذا يعبّر عن ثقة عالية بالنّفس، وعن خلق كريم يبعده عن الغدر؛ لأنّه سمة ذميمة يرفضها، ويتجنّبها مع العدوّ والصّديق، فهي لا تنسجم مع سموّ نفسه، لذلك هو لا يفاجئ عدوّه ولا يقاتله إلا بعد إنذاره، وبهذا يضرب المثل الأعلى في التّرفع والكِبَر.

٤ - الكرامة والشّرف:

ومن تحلّى بتلك الأخلاق السّمحة لا يمكن أن يكون ذليلا، بل هذه الأخلاق تؤكّد إحساسه بالكرامة، ورفضَه للذّلّ، فالشّرف والعزّة لهما في تكوينه الخلقي والسّلوكي مكانة أصيلة، يسعى إلى تعزيزها ولو كلّفه هذا السّعيُ الجهدَ والمكابدةَ، قال(٤):

إذا ما العزّ أصبح في مكانٍ سَمَوتُ له وإن بعُدَ المزارُ
مقامي حيثُ لا أهوى قليلٌ ونومي عند مَنْ أقلي غرارُ
أبتْ لي همّتي وغرارُ سيفي وعزمي والمــطيّةُ والقــفارُ
ونفــس لا تجاورها الدّنــايا وعرضٌ لا يرفُّ عليه عارُ

فانظر إلى الكلمات التي استعملها للتّعبير عن كرامته وعزّة نفسه؛ إذ عندما ذكر العزَّ قال: سموت له؛ لأنّ مكان العزِّ سامٍ ورفيع دائمًا بالنّسبة إليه. وعندما عبّر عن إقامته أو نومه عند من لا تميل إليه نفسه استعمل

(١) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٢.

(٤) المصدر السابق، ص٢٤.

كلمة (قليل، و غرار) فهو يكابد نفسه ويتحمّل بعض المواقف، لكنّه لا يطيق الاستمرار في ذلك؛ فهو صاحب الهمّة والعزيمة، والنّفس الأبيّة التي ترفض ما يخالف طبيعتها. ثمّ انظر إلى استعماله عبارة (لا يرفّ عليه عار) في حديثه عن شرفه وعرضه؛ إذ شرفه أصيل، وعرضه مصانٌ، لا يقاربه العار.

وعزّة نفسه جعلته يرفض الثّروة والمكاسب إن لم تكن محصَّلةً بالعزّ والكرامة، كما كان له موقف خاصٌّ وصارم من السّادة الذينَ يضعفون أمام رغباتهم كما في قوله:

ولا أنا راضٍ إنْ كثرنَ مَكاسبي   إذا لم تكنْ بالعزّ تلك المكاسبُ
ولا السّيّد القَــمْقامُ عندي بسَيِّــدٍ   إذا استنزلتْهُ عن علاهُ الرّغائبُ[١]

فلا السّيّد سيّد في نظره إذا قادته شهواته ورغباته؛ لأنّ المنساق وراء رغباته يسيء إلى سيادته وعلاه، وحتّى يبقى سيّدًا عليه أن يكون كريم النّفس، شريف الغايات.

وإحساسه بالكرامة يحصّنه من أن يضعف في أدقّ لحظاته خصوصيّة رغم رهافة مشاعره وصدق لواعجه فهو القائل:

نعــم أنا مشتــاقٌ وعنــديَ لوعةٌ   ولكنَّ مثــلي لا يُذاعُ له ســرُّ
إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى   وأذلَلْتُ دمعًا من خلائقه الكبر[٢]

هذه النّفس الأبيّة التي تحلّى بها حمّلته مسؤوليّة صونها عن الظّهور بمظهر ضعف، وجعلته يقدّر كبَرَها وعزّتها فنأى بها عن كلّ ما يلحق بها الهوان، فهو وإن كان محبًّا، وعنده لوعة وتأجّج مشاعر لا يفضح نفسه، بل يكتم أسرارها، ويصونها، لكنّه يعيش لحظات صدقه مع الذّات عندما يكون منفردًا، في حالة خلوة مع نفسه، بعيدًا عن العيون، يرخي لمشاعره العنان لتذلّ كِبَرَ دموعه. وهو القائل في أسره مخاطبًا حمامة كانت تهدل قريبًا منه، فسَّرَ هديلها بالنّواح تبعًا لحاله:

أقول وقد ناحت بقــربي حمامةٌ   أيا جارتا لــو تعلمين بحالي
لقد كنتُ أولى منكِ بالدّمعِ مقلةً   ولكنَّ دمعي في الحوادثِ غالِ[٣]

فهو في سجنه،ورغم عذاباته يتجلّد،فلايريق كبرياءه، ولا يهين دمعه؛ لأن دموعه غالية فهي رمزعزّته وإبائه؛ لذلك لا يهدرها، بل يحبسها، ويبتلع ضعفه ليبقى عزيزًا شامخًا.

٥ - احترام المبادئ:

---

[١] المصدر السابق، ص ٩٥.

[٢] المصدر السابق، ص٩٠.

[٣] المصدر السابق، ص ٤٥.

الحياة عند أبي فراس مبدأ وموقف، يجب أن يحترم؛ لذلك فهو يرسم لنفسه منطلقًا أخلاقيًا واضحًا، يحترم مبادئه، ويفي لقناعاته؛ لأنّه اختارها بصدق منسجم مع تكوينه الرّوحي والفكري. من هذه المبادئ سعيه لفعل الجميل، وتعزيزه لقيمه، كما في قوله:

سآتي جميلا ما حَيِيْتُ فإنّني   إذا لم أُفِدْ شكرًا أُفِدْتُ به أجْرا [١]

فَفِعْلُ الجميل لديه مبدأ لا يحيد عنه، وهو عندما اختاره اختاره عن وعي وقناعة؛ لأنّه ينسجم مع نظرته السّامية للحياة، ومع طبيعته الرّوحيّة والفكريّة، فهو على ثقة بأنّ نتائجه إيجابيّة، أقلُّها الشّكر ممّن يقدّرها في الحياة الدّنيا، وإلا فالأجر من الله.

ومنها قيم شخصيّة، يدافع عنها، ويتشبّث بها، مثل الصّبر، وقول كلمة الحق والوقار والهيبة؛ فهو الصّبور المتجمّل حتّى لو استترفه صبره كلّ طاقته، وهو قؤول للحقّ حتّى لو عرّضه هذا لضربات السّيوف، كما إنّه الوقور المحافظ على هيبته ووقاره في خضمّ أهوال الزّمن التي تحاول النّيل منه معزّزة بخطرات الموت المخيّم فوقه، كلّ هذا لا يخيفه فيجعله يغيّر قناعاته أو أحكامه على الأشياء إنّما يبقى الإنسان المبدئيّ، يحكم على الأمور بحقائقها، فلا يجامل أحدًا في قول كلمة الحقّ ويسمّي الأشياء بأسمائها؛ إذ الصّدق صدقٌ والكذب كذبٌ، لا يتهاون في ذلك، تجلّى هذا في قوله:

صبورٌ ولو لم تبقَ منّي بقيّةٌ   قَؤُولٌ ولو أنّ السّيــوفَ جوابُ
وقورٌ وأهوالُ الزّمانِ تنوشني   وللمــوتِ حولي جيــئةٌ وذهابُ
وألحظُ أحوالَ الزّمانِ بمقــلةٍ   بها الصّدقُ صدقٌ والكِذابُ كِذابُ [٢]

ومنها الصّدق والانسجام مع النّفس التي لا تعرف الازدواجيّة أو النّفاق فداخلها صافي السّريرة وخارجها صادق الفعل، لا تناقض بين باطنها وظاهرها؛ لأنّ صاحبها يحترم مبادئه فيجسّدها واقعًا واعتقادًا كما في قوله:

أنا الفتى إنْ صبا أو شفَّه غزلٌ   فــللعفاف وللتّقوى مآزِرُهُ
وأنّني من صفتْ منه سرائرُه   وصحَّ باطنه منه وظاهِرُهُ [٣]

فهو إنسان، تعتلج في صدره مشاعر الحبّ والشّوق، لكنّه الإنسان الضّابط لهذه المشاعر، لا يترك لها عنان الغريزة والحسيّة، بل يحصنها بالعفاف والتّقى، فتتجلى بأسمى حالة؛ صادقة شفّافة، لها حرمتها التي لا يلحقها الدّنس، وهو بهذا يرسم صورة لنفسه تشفّ عن داخله الذي لا يختلف عن ظاهره وسلوكه.

---

[١] المصدر السابق، ص: ٣.

[٢] المصدر السابق، ص: ٣٨ -٣٩.

[٣] ديوانه. ص: ٥١ - ٥٣.

ومن المبادئ التي لا يحيد عنها كونه وقومه في موقع الصّدارة، فلا يقبلون الموقف الوسط، فإمّا أن يكونوا روّادًا وإلا فسيموتون دفاعًا عن المكانة التي خلقوا لها، والتي تليق بهم، كما في قوله[١]:

ونحنُ أناسٌ لا توسّطَ بيننا   لنا الصّدرُ دونَ العالمينَ أو القبرُ

هذا هو أبو فراس في بعده الأخلاقيّ، فكيف هو في بعده الإنساني؟

ب- قيمه الإنسانيّة:

البعدان الأخلاقي والإنسانيّ متكاملان؛ لأنّ الذي يتحلّى بمكارم الأخلاق يكون له امتدادٌ إنسانيٌّ، يتلاقى فيه مع غيره من البشر بالقيم الرّفيعة، التي تجمع المتشابهين في الرّوح والفكر والخلق، قيل:« العلاقة بالغير أو الآخرين هي علاقة جوهريّة من علاقات وجودنا الإنسانيّ؛ فالآخر هو أحد أبعاد الذّات التي لا يكتمل وجودها إلا به»[٢]

والقيم الجامعة لهؤلاء ينظمها تَصَوُّرٌ عن أنّها علاقات بينهم وبين الموضوعات التي يرون لها قيمة، فهي تعبّر عن سلوكهم، وتعكس حاجاتهم واهتماماتهم، وهي تهتمّ بتحقيق الأهداف البعيدة[٣]، وهذه القيم لا تهتمّ بالتجذّر في الحاضر المعاش فقط، بل تؤسس لأهداف بعيدة على المستوى الإنساني في المكان والزّمان، فالذي يتحلّى بها يشارك في رسم معالم الحياة الإنسانيّة الرّاقية.

والأبيات التي تعبّر عن القيم الإنسانيّة لدى أبي فراس، تذكر وتناقش وفق المحاور الآتية: الرّحمة والعدالة، التّسامح والبشاشة، والإحساس بالانتماء الإنساني بشكل عام.

١- الرّحمة والعدالة:

الرّحمة شعور إنسانيّ سامٍ، والذي يتحلّى به لا يستطيع إلا أن يكون رحيمًا بالمستضعفين وساعيًا إلى إنصافهم ومحاولة تحقيق العدالة لهم، وهذا ما عرف به أبو فراس إذ كان يرفض الظّلم، ويعدل مع الضّعفاء، ويواجه ذوي الشّموخ والأنفة كما في قوله: وأبذل عَدْلي للأضْعَفِيْنَ وللشّامخ الأنفِ لا أبذلهْ[٤]

فانظر إلى استعماله (أبذل عدلي) هذه العبارة الدّالة على موقفه الأصيل من المستضعفين؛ فهو يعاملهم برحمة، ويمنحهم عدله بلا تردّد أو إكراه، بل ببذل لا محدود، وإيمان بأحقيّتهم بذلك لكنّه لا يفعل هذا مع الأقوياء. وهذا من خلق الفروسيّة الذي عرف به؛ والذي يقضي بذلك فيعامل الأقوياء بنديّة، تعترف بقوّتهم،

---

[١] المصدر السابق، ص: ٩٣.

[٢] أحمد حيدر، *نحو حضارة جديدة*، ص: ١٧٤.

[٣] ينظر في (علم النّفس الاجتماعي) ص: ١٣٩.

[٤] ديوانه. ص: ٧٦.

وتعاملهم بالمثل؛ فتكون العلاقة بينهما علاقة مغالبة وانتزاع للحقوق، لكنّه لا يلحق الضّيم بالضّعفاء، ولا تقترف يداه الظّلم؛ لأنّ في قلبه رحمة لهم؛ ولأنّه عادل حتّى مع خصومه كما في قوله:

أبذل الحقَّ للخصوم إذا ما عجزتْ عنه قدرةُ الحكّامِ
لم تُخالِطْ يدَ المظالمِ كفّي حذرًا مِنْ أصابعِ الأيــتامِ[١]

فالفارس الرّحيم مع الضّعفاء، والنّدُّ للأقوياء يعامل الجميع بعدالة، ويعطي كلَّ ذي حقٍّ حقَّه حتّى لو كان من الخصوم، إذا لم يستطع هذا الخصم الحصول على حقّه بسبب عسف الحكام وعجز ذوي السّلطان عن تحقيق العدالة له؛ فيد الشّاعر تنأى عن الظّلم بكلّ أشكاله، ومع كلّ النّاس حذرًا من أن يشير إليه يتيم بأنّه ظلمه؛ فهو لا يقوى على تحمّل وزره رغم قوّته وفروسيّته، وفي هذا تأكيد على تأصّل الرّحمة والعدالة لديه، فهو إنسان عادل؛ لأنّه يتحلّى بالفضيلة التي أنتجتها حكمته وعفّته وشجاعته، ووجّهها هو لتخدم القضايا العادلة، وإعطاء كلّ ذي حقّ حقّه؛ فالإنسان الصّالح لا يستطيع إلا أن يكون صالحًا في تعامله مع الآخرين سواء كانوا أصدقاء أو خصومًا.

٢- البشاشة والتّسامح:

تواتر عن النّبي–صلّى الله عليه وسلّم– أنّه قال:«من أخلاق النّبيين والصّديقين البشاشة إذا تراءوا،والمصافحة إذا تلاقوا»[٢]ومن هو مطبوع على الرّحمة والعدالة لا يكون عبوسًا مكفهرّالوجه؛ لأنّ مشاعره تربطه بأخيه الإنسان، وتقرّبه منه، فيحسّ برغبة بالتّواصل معه، وأوّل طرق التّواصل ومشجّعاته بشاشة الوجه،هذه البشاشة التي كان أبوفراس يقدّرها في إخوانه،ممّن يتواصل مع الآخرين بدماثة وبشاشة في السّرّوالعلن كما في قوله:

فأحبُّ إخــواني إليَّ أبَشُّـــهُـــمْ بصديقه، في سرّه أو جهره[٣]

استعمل صيغة التّفضيل (أحبّ) في اختياره أقرب الناس إلى نفسه، وفي هذا إسقاط لمشاعره ومكنوناته على ألفاظه المعبّرة، وتأكيد لأصالة القيم لديه؛ إذ اختار أبلغ الصّيغ تعبيرًا عنها وهو القائل أيضًا:

ولستُ بجهمِ الوجهِ في وجهِ صاحبي ولا قائلا للضّيف:إنّكَ راحلُ[٤]

فهو يرفض التّجهّم والعبوس في وجه الأصحاب والضّيوف، وينفي عن نفسه أن تتّصف بهذه الصّفات الذّميمة، وما هذا منه إلا لأنّه إنسان أخلاقي، يراعي مشاعر الآخرين، ويقدّر إنسانيّتهم، فلا يجرحها بسوء تصرّف، أو جفوة تعامل.

---

[١] المصدر السابق، ص: ١٢٧.

[٢] شهاب الدّين بن محمّد الأبشيهي، *المستطرف من فنّ مستظرف*، ص: ١٤٢.

[٣] ديوانه. ص: ٦٤.

[٤] المصدر السابق، ص: ٣٦.

ثمّ إنّه متسامح، يغفر هفوات الآخرين، ويقابل إساءهم بالحسنى، ويدعو إلى ذلك في التّعامل الإنساني، بقوله:

واحلُمْ، وإنْ سفُهَ الجليسُ فقلْ له حسنَ المقالِ إذا أتاك بهجره[١]

فهو يدعو إلى الحلم والتّعقّل في وجه السّفهاء، وإلى حسن القول في الرّد على سخفهم، وهذا لا يصدر إلا عن إنسان حكيم، متأصّل في الأخلاق الرّفيعة، سلوكه ينسجم مع قواعد ضميره ووجدانه، قيل:« تنبثق من صميم الأفراد قوّة باطنة فعّالة، تؤثّر في حياتنا الفكريّة وسلوكنا العملي، وتسعى إلى تهذيب غرائزنا، وضبط أهوائنا، وتوجيه أعمالنا، حتّى تتّسق كلّها مع تعاليم الضّمير، وتتآلف وقواعد الوجدان »[٢] وهذا ما كان لدى أبي فراس من خلق كريم جسّده قولا وعملا، تجلّى في تعامله مع إخوانه؛ إذ كان دمثًا معهم طائعًا لهم، لا يسعى إلى مؤاخذتهم، بل يبقى يصفح عنهم، ويغفر لهم أخطاءهم، فلا يمارس ردّات فعل وانتقام ممّن أساء إليه، بل يسامحه ويعفو عنه بكبرٍ وإنسانيّة كما في قوله:

ما كنتُ مذْ كنتُ إلا طوعَ خلاني ليست مؤاخذةُ الإخوان من شاني
يَجني الخليلُ فأستحـــلي جنايــتَه حتّى أذلَّ على عفـــوي وغفراني
ويُتبعُ الذّنبَ ذنبًا حين يعرفـــني عـــمدًا، وأتبعُ غفـــرانًا بغفــــران
يجني إليَّ، فأحنو صافحًا أبـــدًا لا شيءَ أحسنُ من حانٍ على جانِ[٣]

تأمل قوله:(لا شيء أحسن من حانِ على جان) كم ينطوي على معانٍ إنسانيّة فائقة الكبر على الصّعيد الرّوحي والإنساني والاجتماعي، فباستعماله لا النّافية للجنس ينفي جنس شيء أحسن من حنوّه على الجاني وصفحه عنه، فجعله هذا الأمر في قمّة أولويّاته يعبّر عن كبَر نفسه ورحابة صدره، فيبدو وكأنّه يعيش نشوة انتصار روحه ونوازعه الخيّرة على شرور الجناة ومقترفي الذّنوب؛ لأنّ لديه إحساسًا بمسؤوليّة العمل على رسم معالم الحياة الاجتماعيّة والإنسانيّة وتعزيز قيمهما. قيل: «إنّ الأصل في المطلب الأخلاقي والاجتماعي والدّيني أن يحبّ المرء غيره حبّه لنفسه، وأن يمضي في سلوكه نحوه على هذا الصّراط، ولكنّ الأثرة الوسواس تحول دون هذه الإنسانيّة في واقع التّصرّف الرّاهن. ومن هنا وجب ابتكار حلّ يقع موقعًا موائمًا بين الأثرة والإيثار، بين الأنا الفرديّة والآخرين؛ ليتسنّى للحياة الاجتماعيّة وجود وانفتاح وإثمار، وهذا الحلّ المبتكر يدعى التّسامح. والتّسامح اعتراف بوجود الآخر والآخرين، و رضى بهذا الاعتراف.»[٤] وأبو فراس راضٍ باعترافه بالآخر بل فرح بهذا الرّضى بدليل تسامحه معه، وحنوّه عليه، فجسّد بسلوكه التّسامح المثمر والاعتراف الإنساني المنفتح،

---

[١] المصدر السابق، ص: ٦٤.

[٢] محمّد علي العجيلي،*الأخلاق عند فرويد*، ص: ١٩.

[٣] ديوانه. ص: ١٢٦.

[٤] عادل العوّا، *التسامح من العنف إلى الحوار*، ص: ١٣.

قيل:« وإنّ من يعترف بقيمة الآخر، قيمة الغريب، فإنّما يبرهن على أنّه اكتشف لديه إحساسًا بالقيم، ومشاركة تطابق إحساسه ومشاركته ».[١]

كما إنّه يجاهد نفسَه من أن تضعف أمام استفزازات الآخرين؛ فيردّ الإساءة بالحسنة ويصفح عن أدواء الآخرين بتسامحه، وعفوه، كما في قوله:

فكم أمرٍ أغالِبُ فيه نفـــسي ركبتُ مكانَ أذني للنّجاح
أصاحب كلَّ خلٍّ بالتّجافي[٢] وآسو كلَّ داء بالسّمـــاح[٣]

فهو بتسامحه اعترف بوجود الآخرين، واكتشف القاسم المشترك بينه وبينهم، وشارك في وضع ملامح الحياة الاجتماعيّة والإنسانيّة.

٣- إحساسه بالانتماء الإنسانيّ:

إنسانيّة الإنسان قاسم مشترك بين كلّ البشر مهما اختلفت أعراقهم وانتماءاتهم فقضاياهم واحدة، وإن اختلفت سبل تحقيقها من قوم إلى قوم، أو من فرد إلى آخر؛ فالإنسان أينما كان، وإلى أيّة مجموعة انتمى، تعنيه الحياة بكلّ أبعادها المحزنة والمفرحة، وتعنيه مقارعة الظّلم ودفعه، وتحقيق العدالة والحياة الكريمة. لكنّ النّاس يتفاوتون في فهمهم لقضايا الحياة، وفي معرفة وسائل التّعاطي معها؛ فمنهم من يسلك طريق التّحزّب والتّعصّب لبني قومه، ومنهم من ينطلق من منطلق إنسانيّ إلى عالم أرحب، وأبو فراس ينزع إلى الفريق الثّاني؛ إذ لولا حسّه الإنسانيّ لما رأيناه متسامحًا، معترفًا بوجود الآخرين، مقدّرًا للقيم لديهم فهو لا يعوّل كثيرًا على روابط النّسب المادّيّة المعهودة في إحساسه بالوجود الإنساني، إنّما يجد نفسه قريبًا ممّنْ يشبهه في الخُلُق ونقاء النّفس، فلا يميّز بين النّاس إلا بالمقياس الإنساني الأخلاقي، وهو في هذا يؤكّد انتماءه الإنسانيّ الذي لا تحدّه حدود النّسَب المعروفة، بل يكسر حواجزها ويتخطّاها إلى رحاب الكون ليلتقي مع من يشبهه روحيًّا وفكريًا وأخلاقيًّا كما في قوله:

وما أخوك الذي يدنو به نسبٌ لكنْ أخوكَ الذي تصفو ضمائرُه[٤]

ولأنّ قناعاته هكذا، وإحساسه الإنساني بهذه الكيفيّة، نراه يعامل جميع من يجاوره باحترام ويمنحه الإحساس بالأمان، لا عن ضعف وهوان، بل عن عزّة وثقة، وقناعة بأنّ التّعامل الإنسانيّ يجب أن يكون رفيعًا، لا تحصره قيود النّسب أو غيره كما في قوله:

أنا الذي لا يصيبُ الدّهرُ عزّتَه ولا يَبيتُ على خوفٍ مجاوِرُهُ[٥]

---

[١] المصدر السابق، ص: ٩١.
[٢] جاءت هنا بمعنى البعد عن المخالفة.
[٣] ديوانه. ص: ١٩.
[٤] ديوانه. ص: ٥٣.

فهو لم يخصّص جماعة بعينها في هذه المعاملة، بل أقرّها في سلوكه مع كلّ مجاوريه. وفي هذا دليل أيضًا على انفتاح أفقه، وشعوره بانتمائه الإنسانيّ، وهذا ما تجلّى أيضًا في تأكيده لهذا المعنى بقوله:

إذا لم أجدْ في كلِّ فجٍّ عشيرةً   فإنّ الكِرامَ للكِرام عشائرُ[١]

فقوله: (كلّ فجّ) يعبّر عن نظرته الإنسانية غير المحدودة بإطار القوم أو النّسب، فعشيرته التي يجد نفسه فيها هي الجماعة الإنسانيّة التي تشبهه، لا التي ولد فيها، خاصّة إذا لم تحقّق هذه له الانسجام والإحساس بالانتماء؛ فقد دعا إلى الرّحيل عن الوطن الذي لا يحقّق له ذاته وعن الأهل الذين يعاملونه بما لا يرضى، والبحث عمّن يعامله بصفاء وإنسانيّة، قال:

دع الوطن المألــوف دأبُــكَ أهــلُه   وعــدْ عن الأهلِ الذين تكاشروا
فأهلك مَنْ أصفى، وودُّكَ مَنْ صفا   وإنْ نزحت دارٌ، وقلّتْ عشائرُ[٢]

فهو يضع أساسًا للعلاقة بين البشر؛ إذ أهل الإنسان الحقيقيّون هم المخلصون له، والذين صفت ضمائرهم تجاهه، وإن كانوا قلّة ومن بلدان بعيدة.

وهو على الرّغم من كونه إنسانًا واقعيًّا، أثّرت فيه بيئته بقوانينها ومتطلّباتها حاول بمنطلقاته الإنسانيّة التي منحته بعدًا إنسانيًّا أن يعبّر عن قناعاته، ورؤيته للحياة التي يطمح أن تكون مزدهرة كاملة؛ لأن لديه ميولا إلى قيم الخير والحقّ والجمال « فالإنسان ليس بآلة حبيسة في شبكة تحديدات طبيعيّة، بل هو كائن يتساءل حيال مصيره الذي يبحث عن نفسه ويبني ذاته بذاته، يتساءل عن معنى الحياة، ودلالة السّلوك، وأنّ الحاجة إلى التّجاوز ومعنى القيم أمران منقوشان في جبلّته النّفسيّة بوصفه كائنًا عاقلا» [٣] ولأنّ أبا فراس مدرك للعلاقة بالغير، ومدرك أنّ ذاته لا تكتمل إلا بوجود الآخر، كانت محاولته كسر قيود بيئته والانطلاق إلى عالم أرحب، رسم ملامحه من خلال شعره ومواقفه، قيل:« العلاقة بالغير أو الآخرين علاقة جوهريّة من علاقات وجودنا الإنسانيّ، فالآخر هو أحد أبعاد الذّات التي لا تكتمل إلا به»[٤] فالإنسان الحرّ يثق بقدراته، وبالآخرين فيقيم حوارًا، ويتواصل معهم من منطلق الثّقة بالنّفس، والقناعة بوحدة الوجود الإنسانيّ؛ للارتقاء إلى عالم أفضل، قيل: «فالأحرار يخلصون لذات الآخر وحرّيّته من أجل أن يقيموا معه حوارًا، والعبيد وحدهم... هم الذين يعملون على عبوديّة الإنسان»[٥]

---

[٥] ديوانه. ص: ٥٣.

[١] ديوانه. ص: ٥.

[٢] ديوانه.ص: ٦.

[٣] محمّد علي العجيلي، *الأخلاق عند فرويد* ، ص: ١٣.

[٤] أحمد حيدر، *نحو حضارة جديدة*، ص: ١٧٤.

[٥] أحمد حيدر، *نحو حضارة جديدة*، ص: ١٩٠.

مناقشة:

آثار الإنسان تكشف طبيعته، فتقدّم دلالات ترسم شخصيّته، وتحدّد ماهيّته؛ فالعلاقة تواصليّة بين الإنسان وأثره، قيل:«الإنسان مصدر الأثر، لكنّ ماهيّة الإنسان لا يمكن إدراكها إلا في الأثر»[١] وهذا ما يؤيّده هذا البحث؛ إذ من خلال شعر أبي فراس استطعنا الوقوف على ملامح شخصيّته ببعديها الأخلاقي والإنساني، وبقيمهما التي اختارها بإرادته وقناعاته؛ فالمعروف أنّ الإنسان يختار سلوكه، ويحدّد لنفسه منهجًا أخلاقيّا، يعبّر عنه قولا وعملا، قيل:« صحيح أنّ العقيدة مجال الإيمان، وأنّ العلم مجال الاحتمال، أمّا النّظر القيميّ فمجاله القرار والإرادة والاختيار»[٢] فلماذا اختار الشّاعر هذا المنهج الأخلاقي؟ وما الذي دعاه إلى التّحلي بتلك القيم التي وقفنا عندها؟ خاصّة أنّه الأمير ابن الأمير، تربّى في ترف البلاط، وكان ذا سلطان وجاه وعزّة ملك، وأيّ مكوّن من هذه المكوّنات كفيل بإفساد الإنسان وانحرافه إذا لم تكن لديه حصانة، تعصمه عن الزّلل، فما العوامل التي حصّنت الشّاعر، وجعلته على تلك الصّورة المشرقة أخلاقيًّا وإنسانيًّا؟

-ربّما يعود الأمر إلى استعداده الفطري، وخصائص جوهره الذّاتيّة، قيل:« إنّ جوهر الإنسان يتمثّل في عمق الفطرة وثرائها، فيه إمكانيّات الإنسان الكامنة، وطاقاته المتأصّلة، تلك التي تجسّد الطّبيعة الإنسانيّة، وتعطي الإنسان معنىً لوجوده وهدفًا لحياته فيه تحقيق لإنسانيّته، وإعلاء للنّفس فوق ماديّاتها»[٣] فبنية الإنسان النّفسيّة تحدّد طبيعته وترسم معالم شخصيّته، وتفسّر مواقفه وسلوكه. وقد كانت حكمة أبي فراس منبع إرادته القويّة التي ضبطت سلوكه، ووجّهت مواقفه؛ لتكون مشروعًا إنسانيًّا، يسعى إلى خدمة الإنسان، والارتقاء به إلى مستوى إنسانيّته، قيل:« النّفس تدير البدن وتتحكّم في الأعضاء وتقاوم البدن بالإرادة متى كانت حكيمة»[٤] ونفس الشّاعر خير مثال على الحكمة وحسن التّدبّر.

-وربّما يعود أيضًا إلى أصالة نسبه؛ فهو من الحمدانيين الذين عرفوا بكرم الأصل ومكارم الأخلاق، وطبعوا على الفروسيّة والسّماحة، قيل:«كانت الشّجاعة والفروسيّة وروح المغامرة بالإضافة إلى الكرم والفصاحة والشّعر والسّماحة هي الصّفات التي اتّصف بها أفراد الأسرة الحمدانيّة».[٥] وأبو فراس من هذه الأسرة التي طبعت على أصالة الأخلاق وتميّزت بالرّوح الإنسانيّة المنفتحة على كلّ الأجناس والأديان، فكانت أخلاقه وسلوكه في سياق منسجم مع البيئة التي عاش فيها، والنّسب الذي ينتمي إليه، والأجواء الأخلاقيّة

---

[١] جان بيلمان نويل، *التّحليل النّفسي والأدب*، ص: ٩١.

[٢] عادل اعوّا، *التّسامح من العنف إلى الحوار*، ص: ٢٦.

[٣] حمدي الفرماوي، *ركائز البناء النّفسيّ*، ص: ٣٤٢.

[٤] يوسف كرم، *تاريخ الفلسفة اليونانيّة*، ص: ٨٨.

[٥] حسن الأمين، *دائرة المعارف الإسلاميّة الشيعيّة*، ١١/ ١٣٥.

والإنسانيّة التي اتّسم بها قومه؛ فهو سليل هؤلاء القوم، وثمرة هذا البيت الضّاربة جذوره في الأصالة والقيم؛ إذ قد قدّم بسلوكه ومواقفه دليلا واقعيًّا على ما اتّصف به هذا البيت العربيّ من كريم الصّفات، ورفيع الأخلاق.

- كما يمكن أن يعزى الأمر إلى نشأته في بلاط سيف الدّولة الذي أولاه حسن التّنشئة والرّعاية، وهيّأ له العيش في بيئة تربويّة خاصّة، وأجواء ثقافيّة فكريّة راقية، ممّا أتاح له الاستفادة من كلّ هذه الأجواء لصقل شخصيّته؛ فالإنسان ابن بيئته الاجتماعيّة والثّقافيّة والرّوحيّة وغيرها. قيل في معرض الحديث عن القيم:

«إنّها جزء من التنظيم الذي يسيطر على سلوكنا، ويعكس حاجاتنا واهتماماتنا، وأهدافنا بالإضافة إلى أنّه يعكس بصور مختلفة، وبدرجات متباينة النّظام الاجتماعي الذي نعيش فيه والتّراث الثّقافي الذي ننشأ فيه»[١] وأبو فراس عاش في النّظام الاجتماعي الذي كان الحمدانيّون سادته، ومدبّريه بما اتّصفوا به من صفات سجّلت لهم، كما إنّه ابن تراث ثقافيّ حافل بالفكر والمفكّرين، في بلاط احترم العلم وقدّره، ورعى العلماء والمثقّفين.

- كذلك من الممكن أن يعزى الأمر إلى تديّنه وعقيدته؛ إذ تديّنُ أبي فراس مسألة أساسيّة في تكوينه الرّوحي والفكريّ، وهو لا ينفصل عن ثقافته وإبداعه وممارساته[٢]. فمواقف أبي فراس وأعماله شاهد حيّ على تديّنه وإيمانه؛ خاصّة أنّ التّديّن الحقيقي هو ما وقر في القلب، وجسّده صاحبه في العمل والسّلوك، وهذا ما يؤيّده قول الحسن البصري:«ليس الإيمان بالتّمنّي، ولا بالتّحلّي، ولكن ما وقر في القلوب وصدّقه العمل»[٣] وكذلك القول:«الدّين ليس مجرّد صلاة وصيام، ولكنّه مجموعة قيم مثاليّة تتناول صميم الحياة»[٤]

مجمل هذه الأسباب يوضّح المكوّنات الأساسيّة لشخصيّة أبي فراس ببعديها الأخلاقي والإنسانيّ، لكن ما دور هذه القيم في حياتنا البشريّة؟

دور القيم في بناء مجتمع إنسانيّ:

القيم الأخلاقيّة والإنسانيّة أهمّ ما يميّز المجتمع البشري من غيره من المجتمعات فهي التي تمنحه طابعه الإنسانيّ، وهي التي تهيّئه ليليق بإنسانيّة الإنسان.

من هنا نقول: إنّ دورها ضروريّ وملحّ في تأسيس هذا المجتمع، وفي إعطائه بعدًا مستقبليًّا يضمن للإنسان حياة أفضل، قيل[٥]:« وفي الحقيقة، فإنّ العلم حين يتّجه ببصره نحو ما هو قائم بالفعل، فهو يعمد إلى الكشف عن الطّبيعة، وتحقيق الماضي في صميم الحاضر على حين أنّ الأخلاق تستمدّ من الماضي، وتتّجه بنا نحو المستقبل؛ لتطبعه بطابع المثل الأعلى؛ حتّى يصبح أفضل ممّا كان عليه كلّ من الماضي والحاضر.»

---

(١) شفيق رضوان، *علم النّفس الاجتماعي*، ص: ١٣٨-١٣٩.

(٢) ينظر كتاب: شعر أبي فراس، دلالاته وخصائصه الفنيّة. ص: ١٠٧.

(٣) الجاحظ، *البيان والتّبيين*، ٣ / ٧٥.

(٤) حافظ الجمالي، « حرّيّة الفكر في الحضارة العربيّة الإسلاميّة» *التّراث العربي*، ص: ١٩. العدد الثاني ١٩٨٠ م.

(٥) محمّد علي العجيلي، *الأخلاق عند فرويد*، ص: ٣٤٦.

وبالعودة إلى قيم أبي فراس نجدها خير مثال على تأكيد هذا القول؛ فقد استمدّها من ماضي بيئته، وتراث قومه، وواجه بها مشكلات واقعه على الصّعيد الاجتماعي والسّياسي والشّخصيّ، وحاول أن يرتقي بها إلى عالم أرحب، وأن يؤسّس لمستقبل أفضل؛ فهو عندما تحلّى بها، وحاول تطبيقها على نفسه قولا وفعلا، وضع الأسس الأولى لهذا المستقبل الذي يطمح إليه كلّ إنسانٍ يسعى إلى أن يعيش في مجتمع إنساني، يتّسم بالقيم الرّفيعة، ويبتعد عن وحشيّة الفطرة وقسوتها.

واستطاع أبو فراس أن يفعل ما فعله، وأن يتغلّب على صعاب الحياة،؛ لأنّه كان مسلّحًا بهذه القيم التي منحته القوّة والحكمة في إدارة الأمور، وفي التّخلّص من المآزق في أسره، وفي حرّيّته، كما استطاع أن يكون بعفويّة صفاته من المؤسّسين لقواعد المجتمع الإنساني، ومن الذين كشفوا الخلل فيه، وحاولوا رسم معالمه الفضلى بكلّ ما قاله وفعله قيل:«وانغماس الشّاعر بحياة البلاط المترفة لم يصرف عن شعره الإشارة إلى موطن الخلل في التّركيبة الاجتماعيّة»[١] لكن رغم نبل مسعاه لم يعش كلَّ حياته في بيئة حاضنة لأخلاقيّاته ومبادئه، بل واجه خصومًا من بيئة مغايرة، فكان ممّن دفعوا حياتهم ثمنًا لمواقفهم إذ كانت الغلبة للعنف، وللجانب الفطريّ الحيوانيّ في شخصيّة الخصم الذي لم ينشأ في بيئة حاضنة راقية كالتي رسمت معالم شخصيّة أبي فراس.

هذه هي طبيعة الصّراع بين الخير ومثاليّته، والشّرّ ووحشيّته لكن حتّى لا تبقى النتيجة بهذه الكيفيّة المؤلمة، على المجتمع الإنساني أن يعتمد القيم الرّفيعة في التّنشئة الأولى للأجيال، من خلال المناهج الدّراسيّة، والأبحاث الاجتماعيّة والنّفسيّة بحيث تخلق جوًّا عامًّا يألفه الجيل؛ فالإنسان عندما يعتاد الفضيلة بعيشه في مجتمع يحضّ عليها، سواء في التّربية البيتيّة أو غيرها يألف أجواءها، وترتاح نفسه لقيمها، حينها تسهل عمليّة اعتماد سياسة تعليميّة، تسعى إلى ترسيخ القيم، وتغليب الجانب الأخلاقي على الجانب المادّي النّفعيّ برعاية الإرادات الواعية، والقوانين العلميّة النّاظمة التي تهدف إلى ضمان كرامة الإنسان وصون إنسانيّته من توحّش ما يسيء إليها، فينضبط المجتمع، ويرتقي سلوك أفراده إلى مستوى إنسانيّتهم. فالأخلاق ضابطة لسلوك الإنسان، تلجم عفويّة فطرته، وتحمله على التّعقّل، فتوجّه سلوكه، وتجعله يعيش في مجتمع أكثر أمنًا وإنسانيّة[٢]، وهذا ما حاول أبو فراس فعله.

نتائج البحث:

١- تحلّى أبو فراس بقيم أخلاقيّة وإنسانيّة رفيعة، كانت نتاج بيئة حاضنة راقية جعلت منه شخصيّة إنسانيّة حكيمة، خلدت على مرّ الزّمن.

٢- ليست الحكمة وليدة عمر طويل وتجارب، بل هي نتاج خلق كريم، صاغته خصائص فطريّة متأصّلة في شخصيّة صاحبها.

---

[١] عبد اللطيف عمران، *شعر أبي فراس الحمدانيّ، دلالاته وخصائصه الفنّيّة*، ص: ٨٦.

[٢] يوسف كرم، *تاريخ الفلسفة اليونانيّة*، ص: ٢٥٤.

٣- تتضافرعوامل التّنشئة والثّقافة،والاستعداد الفطري على خلق القيم الرّفيعة للإنسان؛ لذلك على المجتمع الإنسانيّ الحقّ أن يراعي هذه الأمور في التّأسيس لمستقبل الأجيال.

٤- كان أبو فراس توّاقًا إلى أفق أرحب في التّعامل الإنسانيّ رغم اعتزازه بأصله وقومه، فحاول تأسيس منهج أخلاقي، تنتظمه قيم إنسانيّة رفيعة، لا تقتصر على قومه، بل تتطلّع إلى تعامل إنسانيّ، بعيد عن حدوده الضيّقة.

٥- يمكن اعتماد منهجه الأخلاقي قانونًا مؤسّسًا لمجتمع إنسانيّ جديد، قائم على القيم التي تعزّزها مناهج تعليميّة، وأبحاث علميّة،وسلطةراعية ومشرفة على حضانة هذه القيم؛تكافئ من يعزّزها،وتزجر من يستهين بها.

٦- لم يقتل أبو فراس على يديّ ابن سيف الدّولة كما تذكر بعض المصادر، بل قتل على يديّ (قُرْغُوَيه) المتحكّم التركي بالملك والسّلطان.[1] وقتله كان قتلا سياسيًّا؛ لأنّه بأخلاقيّاته كان يشكّل تهديدًا لطموحات قاتله المؤيّد بالسّلطة والنّفوذ.

٧- تبقى القيم الرّفيعة عنوان إنسانيّة الإنسان، والحامي لها من وحشيّة الفطرة وقسوتها؛ لذلك يجب نشرها في المجتمع، والعمل على ترسيخها في بنيته الفكريّة والتربويّة مدعومة بالقوانين الرّاعية لها على الصّعيدين الرّسمي والمجتمعي.

المصادر والمراجع

١- الأبشيهي، شهاب الدّين بن محمّد، *المستطرف في كلّ فنّ مستظرف*، تحقيق: عبد الله أنيس الطبّاع، بيروت: دار القلم.

٢- ابن أبي جرادة، كمال الدّين بن عمر، تحقيق: سهيل زكار، *زبدة الحلب من تاريخ حلب*، دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧ م

٣- ابن خلدون المغربي، عبد الرّحمن، *العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب* دار الينابيع، ١٩٩٩م.

٤- ابن خلدون المغربي، عبد الرّحمن، *مقدّمة ابن خلدون*، الإسكندريّة: دار ابن خلدون، د.ت.

٥- ابن خلّكان، شمس الدّين أحمد بن محمّد بن أبي بكر، *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان*، تحقيق: د. إحسان عبّاس، بيروت: دار صادر.

٦- ابن عساكر، *مختصر تاريخ دمشق*، تحقيق: مأمون الصّاغرجي وأحمد حمّامي، د.ت.
مراجعة: رياض عبد الحميد مراد ط١، دمشق: دار الفكر،١٩٨٤م.

٧- ابن منظور، *لسان العرب*، ط٣، بيروت: دار إحياء التّراث العربي، مؤسّسة التّاريخ العربي،١٩٩٣م.

٨- الأمين،حسن،*دائرة المعارف الإسلاميّة الشّيعيّة*،ط٢،دارالتّعارف للمطبوعات ١٩٨١م

[1] ينظر في: مرآة الجنان ٢/ ٣٧٠، ومختصر تاريخ دمشق: ٦/ ١٥٠، ووفيات الأعيان ٢/ ٦١. وشذرات الذّهب ٣/ ٢٥. وتاريخ ابن خلدون ٤/ ٢٤٢، والأعلام ٢/ ١٥٥.

٩- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، *البيان والتّبيين*، بيروت:دار الكتب العلميّة.

١٠- الحسين بن أحمد الزّوزني، *شرح المعلّقات السّبع*، *بيروت*: دار القاموس الحديث

١١- الحنبلي،ابن العماد،*شذرات الذّهب في أخبارمن ذهب*،دارالفكرللطباعة والنّشر والتّوزيع.

١٢- حيدر، أحمد، *نحو حضارة جديدة*، ط١، مطبعة الإنشاء، ١٩٦٩م.

١٣- الذّهبي، شمس الدّين محمّد بن أحمد بن عثمان، *تاريخ الإسلام ووفيّات المشاهير والأعلام*، تحقيق: د.عمر عبد السّلام تدمري، ط١، بيروت: دار الكتاب العربي ١٩٨٩م.

١٤- العجيلي، محمّد علي، *الأخلاق عند فرويد*، *دراسة تحليليّة نقديّة*، ط٢، دمشق: دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، ٢٠٠٧م.

١٥- عفيف الدّين اليافعي اليمني المكّي، عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان، *مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزّمان*، ط ١، حيدرآباد.

١٦- عمران، عبد اللطيف، شعر *أبي فراس*، *دلالاته وخصائصه الفنّيّة*، ط١، دمشق.

١٧- العوّا، عادل، *الأبحاث الأخلاقيّة*، دمشق: ١٩٦٤م .

١٨- ــــــــــــ، *التّسامح من العنف إلى الحوار*، ط١، دمشق: دار الفاضل،٢٠٠٢م

١٩- الفرماوي، حمدي،*ركائز البناء النّفسي*، ط١، القاهرة: إيتراك والنّشر *والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان الأكبر* ، ١٩٧١م.

٢٠- رضوان، شفيق، *علم النّفس الاجتماعي*، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات الدّكن: دائرة المعارف النّظاميّة.

٢١- الزّركلي، خير الدّين، *الأعلام*، ط١٧، بيروت: دار العلم للملايين،٢٠٠٧م.

٢٢- كرم، يوسف، *تاريخ الفلسفة اليونانيّة، ط٥، القاهرة:* مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، ١٩٧٠م .

٢٣- نويل،جان بيلمان، *التّحليل النّفسي والأدب*،القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة المشروع القومي للتّرجمة، مطابع الأهرام بكورنيش النّيل، ١٩٩٧م.

٢٤- *التّراث العربي*،العددالثاني، السنة الأولى، دمشق: اتّحاد الكتاب العرب،١٩٨٠م.

٢٥- ديوان أبي فراس الحمداني، دمشق: دار كرم للطباعة والنّشر، د.ت.

سخرية الماغوط في العصفور الأحدب

الدكتور محمد صالح شريف العسكري*

أعظم بيگدلى**

الملخص

ساهمت السخرية بشكل فعَّال ومؤثِّر، وهي تؤدي دورها الجادِّ في اقتناص الابتسامات الفارّة من الوجوه الحزينة وتحريك مشاعرها. فقد سَلَكَتْ طريقاً طويلاً من أجل خلق معركة أدبية دائمة بين المجتمع والسلطة من خلال فتح فجوات ساخرة مكنتها من كشف الأسباب العديدة التي دعت إلى الفاقة والحاجة والظلم والاستبداد. وبأسلوب مضحك ومبكٍ في نفس الوقت، غرضه الأول رسم الابتسامة، والثاني الإشارة أو التنبيه أو النقد المباشر لكلّ الحالات السالفة الذكر.

تمخضت تلك المساهمة عن ولادة العديد من الشعراء، من بينهم الشاعر الذي تميزت أغلب نتاجاته الأدبية بالسخرية، ألا وهو محمد الماغوط.

كلمات مفتاحية: السخرية، الماغوط، العصفور الأحدب، المواقف الساخرة .

المقدمة

لموضوع السخرية تأثير مهمّ في حياة الناس، وذلك لارتباطه بظاهرة غاية في الأهمية، فحياة الإنسان في حاجة ماسة إلى الضحك إذ أنه يلعب دوره المهم في الحياة الإنسانية. فالحياة بدونه تصير جافة وثقيلة ترافقها الآلية والجمود والرتابة وتتخللها الهموم والمتاعب. فالضحك ينفّس عن الانسان بعض ما يعاني من ضغوط ويخفف عنه بعض الأثقال التي ناءَ بحملها كاهله، فارتبط الضحك بالمزاح والدعابة والهزل والتهكم. وكل ذلك مرتبط بالسخرية.

وامتدت السخرية وأخذت طريقاً لها في الأدب، فحفل الأدب الحديث– كما حفل الأدب في العصور السابقة– بمظاهر السخرية تنقيةً لمشاعر الإنسان، وتخفيفاً لضغوط الحياة، وارتقاءً بأحاسيس

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إعداد المعلمين، طهران، إيران.

** طالبة في مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/٩ هـ.ش= ٢٠١١/١٠/١م تاريخ القبول: ١٣٩٠/١٠/٣٠ = ٢٠١٢/٠١/٢١م

البشر. فبرز شعراء وكتّاب كثيرون، امتازوا وتميزوا في نفس الوقت وأخذ دورهم ينمو ويبرز بشكل واضح في عدة أعمال أدبية وصارت أسماؤهم متألقة في سماء الأدب، منهم محمد الماغوط.

اشتهر محمد الماغوط بتوظيف سخريته الأدبية بشكل باتت جزءاً لا يتجزأ من طباعه، فظهرت في كل ما خطه قلمه في كل نتاجاته الشعرية والأدبية.

تحاول هذه المقالة أن تقوم بدراسة السخرية في مسرحية " العصفور الأحدب" بعد أن تعرض ما يتعلق بالسخرية وتعريفها وأسبابها وتطورها.

سابقة البحث

كتب كثيرة تناولت السخرية وفي التراث الأدبي القديم وتحت عناوين وأسماء أخرى، كالتندر والتهكم في الميدان الاجتماعي والسياسي، عند الأدباء والشعراء القدامى. وفي كتابي الدكتور رياض قزيحة (الفكاهة والضحك في التراث المشرقي والفكاهة في الأدب الأندلسي) زيادة لمستزيد، من الشواهد والأمثلة؛ لذا حاولنا أن يتجه البحث إلى الأدب المعاصر، وخاصة،الأدب المسرحي الساخر،لتمتاز المقالة بخصوصية جديرة بالمطالعة، فوقع الاختيار على مسرحية(العصفور الأحدب) للكاتب المسرحي السوري محمد الماغوط.

السخرية

السخرية لغة: ورد عنها في لسان العرب: " سَخِرَ منه وبه سَخْراً وسَخَراً وسُخْراً بالضم وسُخْرةً وسِخْرياً وسُخْريا وسُخرية: هَزِئ به "[١] وفي القاموس المحيط نجد " سَخِرَ منه وبه كَفَرِحَ سَخْراً وسَخَراً وسُخْراً وسُخْرَةً وسُخْراً " : هَزِئ كاستسخر والاسم السخرية والسُّخريُّ ويكسر"[٢].

السخرية إصطلاحاً: فن من الفنون الفكاهية[٣] وأسلوب من أساليب التعبير عن الواقع الإنساني والاجتماعي والسياسي[١] بعين هازلة لا تخلو من النقد، فيعبر بها الشخص على عكس ما يقصده في حالة تهكم واستهزاء[٢].

[١]- ابن منظور، *لسان العرب*، مادة "سخر".

[٢]- الفيروزآبادى، *المحيط*، فصل " السين "، باب " الراء".

[٣]- الفكاهة تشمل أنواعاً كثيرة، ومنها: السخرية والمرح والمزاح والهزل والتندر والاستهزاء والدعابة والنكتة ومن

السخرية أداة لإعلان موقف رافض وانتقادي بالنسبة للأوضاع الراهنة في جميع المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية ومهاجمة هذه الأوضاع والكشف عن أسباب ترديها وذلك عن طريق التركيز على الأخطاء السلطوية وسوء تصرفاتها في إطار يثير الضحك عند المتلقي لكنه في نفس الوقت يدعوه إلى تحسين أمور مجتمعه[٣] فالسخرية سلاح ذو حدين بل إنها من أمضى الأسلحة الهجومية وتعتمد على اختراق الأشياء والنفاذ إلى حقيقتها وتقوم على المفارقة والتنافر والتناقض[٤].

إذن نستطيع أنْ نستشف أنَّ الأدب الساخر هو أحد أنواع الأدب الذي يتميز بالجرأة في نقله لصورة الواقع الاجتماعي أو السياسي والتعبير عنها بكل الأجناس الأدبية، كالشعر والقصة والمسرحية والمقالة، وغيرها.

أسباب السخرية

إنَّ النفس البشرية تتعبُ كثيراً وتملُّ كما تملُّ الأبدان فلابد من راحة لتستعيد نشاطها وحيويتها فإنَّ السخرية تخلق حالة من حالات الانشراح تصحبها الابتسامة[٥] فأحد الاسباب الباعثة للسخرية هو الارتياح حيث يحرر والإنسان يخلص من فرط الآلام والهموم ويبعد الألم عنه ويحاول التقليل من ضغوط الشدائد. ففي هذه الحالة تكون السخرية صمام أمان له تعيد إليه توازنه النفسي ولو إلى حين[٦].

الصعب وضع تعريف محدد لها. فجميع هذه الأنواع رغم اختلاف أسبابها وبواعثها ودلالاتها، ترجع إلى أصل واحد وهي من ظواهر نفسية تصدر كلها من الطبيعة البشرية وتكون مصدراً للترويح والتسلية. فالكثير يخلطون بين السخرية والفكاهة دون تفريق بينهما، فالفرق بينهما يعود الى اختلاف أغراضهما، فالغرض من الفكاهة هو مجرد العبث والاضحاك، لكن السخرية يقصد منها الإيلام والنقد واللذع الى جانب إبعاث الضحك، ومهما يكن من أمر فقد اخترنا كلمة "السخرية" عنواناً لبحثنا، لأنها تضحك وتبكي في آنٍ واحد.

[١]- رياض قميحة، *الفكاهة في الأدب الاندلسي*، ص٨.

[٢]- صادق ابراهيم كاورى، السخرية في الشعر العربي المعاصر، *مجلة " المعرفة "*، ص٩٧.

[٣]- شاكر عبدالحميد، *الفكاهة والضحك، رؤية جديدة*، ص٥١.

[٤]- يوسف أحمد مروّة،، *نوادر أعلام الفكاهة*، ص٢٠.

[٥]- ن،م، ص٧.

[٦]- شاكر عبدالحميد، *الفكاهة والضحك، رؤية جديدة*، ص٤٩/ رياض قميحة، *الفكاهة في الأدب الاندلسي*، ص١٣١،٦، ١٨١.

السبب الثاني الذي يدعو إلى اختيار السخرية يعود إلى شدة تأثيرها في النفس، فالتعبير عن الشكوى والاستماع إليها يؤديان إلى الضجر والسأم غير أنَّ التعبير عن الشئ بطريقة ساخرة يضمن له القبول والانتشار ويبعده عن الحياة الواقعية وينقله إلى عالم التوريات والألاعيب[١].

أما السبب الثالث الذي يجعل الكاتب يلّون نتاجه بالسخرية فهو إمحاض الكلام والاجتناب عن الرتابة والابتعاد عن نتاج اللون الواحد الجاد.

فهذه الأسباب التي ذكرنا أهمها، تدفع القارئ أو المتلقي إلى أن يقبل على قراءة نتاج الكاتب[٢].

مزايا الأديب الساخر

الأدب الساخر ليس فناً سهلاً ويسيراً؛ لأنه يضحك ويبكي في آنٍ واحدٍ، فمن الصعب أن نجد أدباً يتميز بما تتميز السخرية به، فالكتابة الساخرة تتطلب مهارات وقدرات عدة لابد من توافرها في الأديب الساخر حيث تمكنه من الكتابة، منها:

القدرة على الكتابة والتصوير والنفاذ إلى مواطن الحقيقة وعمقها وبواطن السلوك وقدرة الفكاهة الطبيعية وسرعة البديهية وحسن التخلص مع البراعة في الردِّ [٣] والذكاء الحادِّ. فبما أنَّ السخرية تكون نابعة من حساسية الناقد نفسه فلابد للأديب الساخر أنْ يكون ذا عين بصيرة وعقل واعٍ يشعر بما ينقص المجتمع ويقصد من وراء ذلك الإصلاح [٤]. فالساخر لا يرفض وطنه وإنْ شاهد فيه أشياء تستحق الكره، بل يريد تغييرها وتحويلها إلى ما هو أفضل، فبالإضافة إلى أنَّ الساخر يجب أنْ يتصف بجرأة بالغة وشجاعة فائقة في تناول القضايا والاعتراف بالنقص فيها، ودون أنْ يخشى من هذا الاعتراف تفتيتاً لقوته أو زعزعةً لروحه [٥]، يجب أنْ يصاحبه دائماً شعور بالتفوق والاستعلاء والانتصار على موضوع سخريته. ولا نبالغ إذا قلنا أنَّ أدباء السخرية أفذاذ بارزون بالنسبة لمجتمعاتهم.

مراحل تطور السخرية

---

[١]- محمد سالم محمد، *أدب الصناع وأرباب الحرف من القرن العاشر الهجري*، ص٢٩٥.

[٢]- م. ن، ص٢٧٣.

[٣]- سها عبدالستار، *السخرية في الأدب العربي الحديث(عبدالعزيز البشرى نموذجا)*، ص٥٦.

[٤]- نعمان محمد أمين، *السخرية في الأدب العربي*، ص١٧.

[٥]- محمد النويهي، *قضية الشعر العربي الجديد*، ص٥٠١ — ٥٠٢.

عرفت العصور والمجتمعات البشرية منذ القدم أصنافاً من الناس ينسجون الفكاهة والدعابات والنوادر والسخريات فيعجب بها الناس[١]، أمَّا في زمن الجاهلية فلم تكثر الفكاهة أو السخرية حيث إنّ البيئة الصحراوية بعيدة عن التحضر والترف اللذين تتطلبهما الفكاهة، لأن مشقات الحياة الصحراوية بما فيها من الترحال والغارات وقلة المصادر الطبيعية أدّت إلى إرهاق جسدي لدى الإنسان العربي[٢] فجعلته بمعزل عن الفكاهات فصارت أساليب السخرية قليلة أو ضعيفة عندهم و لم يصلنا منها إلا القليل[٣].

وفي العصر الإسلامي نشبت معارك كثيرة هائلة بين الإسلام والمشركين، استخدم المشركون فيها سلاح السخرية إلى جانب أسلحة أخرى ضد الرسول (ص)، وكانوا يحضرون المساجد فيسمعون أحاديث المسلمين ويسخرون بدينهم[٤]، غير أن في القرآن وردت معاني السخرية وألفاظها رداً على ما كان يفعله المشركون ولكن في الحدود التي رسمها القرآن الكريم منهاجاً لها حتى تصلح عيوب المشركين وتدعوهم إلى سواء السبيل، فالسخرية في العصرين الجاهلي والإسلامي، كانت خفيفة بسيطة غير عميقة تبعاً لنفسية الجاهليين والإسلاميين[٥] وحياتهم.

في العصر الأموي وبسبب إتساع رقعة الدولة ومظاهرالترف فيها وكثرة مجالس السمر، تطورت السخرية أكثر من ذي قبل وازداد عدد تجّار الفكاهات والنوادر في الحجاز لإبعاد الناس عن التفكير في السياسة[٦] وكذلك ظهر تنافس شديد بين الفرسان الثلاثة (جرير والفرزدق والأخطل) الذين اقتحموا حقل السخرية مما شجعهم أن يتركوا نتاجات تضمنت السخرية وأساليبها.

استمرت الحالة المترفة في العصر العباسي وامتزجت الشعوب من أجناس مختلفة منها التركية والفارسية والهندية وغيرها بالعرب وأثرت بالغ الأثر في ارتفاع العقلية العربية وتطورها، فكان لرقي

[١]- رياض قميحة، *الفكاهة في الأدب الأندلسي*، ص٧٨.

[٢]- يوسف أحمد مروّة، *نوادر أعلام الفكاهة*، ص١٤.

[٣]- نعمان محمد أمين، *السخرية في الأدب العربي*، ص٦١ ، ٦٧.

[٤]- م. ن، ص٦٢.

[٥]- نعمان محمد أمين، *السخرية في الأدب العربي*، ص٦٩.

[٦]- يوسف أحمد مروّة، *نوادر أعلام الفكاهة*، ص١٦.

تلك العقلية وازدياد نموها الثقافي واحتكاكها الاجتماعي أثره في تطور السخرية وشيوعها لأن تطــور السخرية يكمن في تطور الإنسان عقلياً وحضارياً فلا غرابة أن يظهر العديد من الأدباء الــذين اتســم أدبهم بالسخرية كــبشار وأبي نؤاس وابن الرومي والجاحظ وبديع الزمان الهمذاني وأبي العلاء المعــري وابن المقفع[١] وابن العبر وابن سكرة الهاشمي[٢]. فازدهرت السخرية في نتاجاتهم وأخذت حيزاً واسعاً ممــا كتبوه فعادت السخرية تنفرد كفن أو أسلوب أدبي في هذا العصر.

شاهد العهدان المملوكي والعثماني تقلبات وشدائد، وتحولات هامة في منــاحي الحيــاة السياســية والاقتصادية والاجتماعية حيث اختلطت القيم وتزعزعت المعتقدات لما اتخــذ ســلاطين الأتــراك في السياسات المتشددة في البلدان العربية فبرز على الساحة الأدبية عدد من الشعراء حاولوا التعبير عن سوء أحوالهم بالسخرية لنسيان واقعهم المري[٣] وتمردوا بها على الأوضاع السائدة التي عمّت بلدانهم ورسخّوا السخرية منصبة على الولاة المملوكيين والعثمانيين فمن هؤلاء الشعراء ابن دانيال وابن السودون اللذان بلغا في السخرية مبلغاً كثيراً[٤].

في العصر الحديث لحق التطور كل جوانب العصر، فنتجت شيئاً فشيئاً تحولات جذريــة في فكــر المجتمعات العربية، ساهم في استنهاض الشارع وإذكاء الوعى عنده فلمعت أسمــاء عديــدة للشــعراء والكتاب في سماء الأدب حاولوا منح صورة واضحة عن الأوضاع الراهنة وتمثيلها من خلال اســتخدام السخرية في نتاجاتهم حيث تساعد المتلقي في الاطلاع على خفايا الشؤون المحلية والعربية والعالميــة[٥]، فصارت السخرية فناً مستقلاً بذاتها وأصبح استخدامها أكثر وعياً مما كان عليها سابقاً وجرّب الشعراء العرب المعاصرون والمحدثون حظّهم في مجال السخرية. فالشعراء من أمثال أحمد شوقي، محمد مهــدي الجواهري، نزار قباني، وأحمد مطر وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البيــاتي وأمــل دنقــل، قــد استخدموا ألوان السخرية بغزارة في أشعارهم لا سيما في المجال السياسي.

---

[١]- أبو السعود فخري، *في الأدب المقارن ومقالات أخرى*، ص٦٥.

[٢]- محمد سالم محمد، *أدب الصناع وأرباب الحرف حتى القرن العاشر الهجري*، ص٢٧١.

[٣]- سها عبدالستار، *السخرية في الأدب العربي الحديث(عبدالعزيز البشرى نموذجاً)*، ص١٩، ٢٢.

[٤]- محمد سالم محمد، *أدب الصناع وأرباب الحرف حتى القرن العاشر الهجري*، ص٢٨٢.

[٥]- سها عبدالستار، *السخرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر*، ص١٠٤.

محمد الماغوط كان أحد الشعراء والكتاب العرب الذين تميزوا بالسخرية في أغلب كتاباته، وقد ترك بصماته الواضحة في مسيرة حافلة بالعطاء والإثراء والصمود والتحدي، مسيرة جاءت لتضيف اسماً جديداً في دنيا العرب والسوريين على وجه التحديد.

نبذة عن حياة الماغوط

ولد محمد الماغوط عام ١٩٣٤ في مدينة (السلمية) التابعة لمحافظة حماه السورية وتلقى تعليمه الابتدائي فيها ثم غادرها وعمره ١٤ عاماً، ودخل مدرسة خرابو في الغوطة لدراسة الهندسة الزراعية ولم يلبث أن انسحب منها رغم تفوقه، فانغمس في الحياة الاجتماعية والسياسية وتتطلع إلى الآفاق البعيدة رغم صغر سنه [١]. فصار كل شئ أمامه محيراً فحاول التخلص من حيرته تلك فانضوى تحت لواء الحزب السوري القومي الاجتماعي، إذ جعل وعيه السياسي ينمو وأخذ يثقف نفسه تثقيفاً بقراءته الكتب العديدة، فبدأت ميوله الأدبية بالظهور، وحدث منعطف هام في حياته [٢] لدى دخوله السجن أول مرة عام ١٩٥٥ لانتمائه إلى الحزب القومي السوري.

حاول كتابة بعض المذكرات في ظلمة السجن فعرف في ما بعد أنها شعر. بعد فترة طالت تسعة أشهر تقريباً أطلق سراحه فغادر دمشق متجهاً إلى بيروت منذ عام ١٩٥٧ وبدأت شخصية الماغوط وثقافته بالنضج لإلتحاقه بطائفة من الأدباء الشبان في تلك الفترة من أمثال أدونيس وخالدة سعيد وشوقي بغدادي وسنية صالح (شقيقة خالدة سعيد) والتي أصبحت فيما بعد زوجته.

كتب لمجلة " شعر" اللبنانية بعد أربع سنوات قضاها في بيروت. ثم عاد إلى دمشق عام ١٩٦١ فاعتقلته سلطات الانفصال (وهي أوّل حكومة سورية بعد انفصال سورية عن مصر) وأودعته سجن المزة.

بعد خروجه من السجن، واصل كتاباته في الصحافة، وقام بنشر دواوينه الشعرية ومسرحياته ومقالاته الصحفية[٣]، فأخذ نجمه يسطع، واتسعت شعبيته في الشارع العربي اتساعاً بالغاً.

---

[١]- صادق خورشا، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، ص٢٢٥.

[٢]- *صحيفة الحياة* ، العدد: ١٥٧٠٥/ اغتصاب كان وأخواتها، ص٣٧.

[٣]- *صحيفة البعث*، العدد ١٢٨٤٧.

في التسعينات تعرض لأمراض خطرة فذهب إلى فرنسا للعلاج فعاد معافى واستمر في نتاجه الأدبي حتى أقيمت مهرجانات عدة باسمه ومنحته مراسيم الرئاسة أعلى الأوسمة تكريماً له[1]. بلغ قمة مجده عندما تسلم جائزة العويس وأخيراً أسلم روحه لبارئها واستقر في مثواه الأخير عصر الأربعاء ٢٠٠٦/٤/٥.

أهم آثاره

يعد الماغوط من أبرز القامات الأدبية والشعرية والمسرحية على الساحة العربية، وأحد الكتّاب الأوائل ممن مضوا بقصيدة النثر نحو فضاءات جديدة، فكتب دواوين عدة منها: حزن في ضوء القمر ١٩٥٩، غرفة بملايين الجدران ١٩٦٠، الفرح ليس مهنتي ١٩٧٠، البدوي الأحمر ٢٠٠٢، شرق عدن غرب الله ٢٠٠٣، سياف الزهور ٢٠٠١، وله أيضاً أعمال مسرحية غزيرة منها : العصفور الأحدب ١٩٦٠، المهرج ١٩٦٢، وضيعة تشرين ١٩٧٤، كاسك يا وطن ١٩٧٩، خارج السرب ١٩٩٩، وغيرها، وله نشاطات أخرى في كتابة السيناريو للمسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية منها: وين الغلط، وادي المسك، حكايا الليل، الحدود والتقرير .

وفي الكتابة الصحفية نشر في عدة صحف محلية وعربية.ونالت معظم أعماله المسرحية والشعرية إعجاب الجمهور والنقاد في مختلف البلدان العربية حيث استطاعت آثاره أن تخلق نوعاً من الحراك الثقافي لدى الجمهور كله. وترجمت دواوينه ومختاراته إلى لغات أخرى، ونشرت في عواصم عالمية عديدة[2].

العصفور الأحدب

كتب الماغوط مسرحية "العصفور الأحدب" عام ١٩٦٠ لما كان سجيناً وفي أقل من عشرة أيام، وكانت في بداية الأمر قصيدة ثم حوّلها إلى مسرحية. والسبب في ذلك حسبما يقول الماغوط، هو تعدد الأصوات، أصوات كانت تريد الصراخ فأفسح المجال واتخذ هيئة الأبطال لها فيما بعد[3].

---

[1]- *صحيفة تشرين*، العدد ٩٥٢٨، ص١/ *صحيفة الحياة*، العدد ١٥٧٠٥، ص١.

[2]- لؤي آدم، *محمد الماغوط (وطن في وطن)*، ص١٨٧.

[3]- خليل صويلح، *اغتصاب كان وأخواتها*، ص٧٨.

أمَّا سبب تسمية المسرحية بالعصفور الأحدب، فإنه يعود إلى شيوع الأقفاص ذات الارتفاعات المنخفضة جداً والتي تسبّبُ تقوساً في ظهور السجناء لعدم تمكنهم من رفع رؤوسهم. تصف سنية صالح هذه الغرفة التي كان الماغوط سجيناً فيها، قائلة: " إنها كانت غرفة صغيرة ذات سقف واطئ حشرت في خاصرة أحد المباني بحيث كان على من يعبر عتبتها أن ينحني وكأنه يعبر بوابة ذلك الزمن [1]. أما العصفور فقد أطلقه محمد الماغوط ليكون رمزاً للانسان الحرّ الذي ينشد أبداً الطيران في سماء الفكر وهو داخل ذلك القفص، فيدعو إلى الحرية والانعتاق.

السخرية في العصفور الأحدب

" أمي أعطتني الحس الساخر، الصدق والسذاجة " هذا ما يقوله الماغوط عندما يأتي الحديث عن السخرية[2].

نستشف من قول الماغوط هذا أنَّ للسخرية دوافع وأسباباً وأنها - على حد تعبيره- الحس المرافق للصدق، والشاعرية في رؤية الأمور الحياتية العامة. أي انها ليست نزوة شخصية مؤقتة تصيب الكاتب أو الشاعر ليسطر ما يحلو له دون دراية. بل إنه عندما ينظر إلى الحالات في المجتمع يراها بعين الحقيقة الثاقبة المتفحصة.

يدلل لنا الماغوط على أنَّ السخرية تنبع من أرض الواقع، من الحياة الروتينية التي يعيشها الناس، وهو ينتقي منها أصدق المشاهد وأشدها مرارة ليصورها لنا بشكل قطعة شعرية أو مشهد مسرحي؛ ليبعث رسالته إلى الجميع محاولاً إضحاك الناس للترفيه عن أنفسهم، وفي نفس الوقت يريد أن يزيد من الحزن والأسى في تلك النفوس عندما يشير إلى الحالات السلبية الموجودة في المجتمع الذي خُلّي من الإنسانية والرحمة وينادي بأعلى صوته لرفع الظلم والتعسف، فقد أورد في مسرحية العصفور الأحدب وعلى لسان القزم: لتذهب إلى الجحيم، أنت وريحك هذه. إنها تلسعني كالسوط.

الكهل: وماله السوط؟ إنّني أحبّه كابني.

المجهول: شيء غريب.

---

[1]- م.ن، ص٧٧.

[2]- لؤي آدم، محمد *الماغوط (وطن في وطن)*، ص١١٢.

الكهل: وما الغريب في الأمر؟ بعضهم يحب النجوم وبعضهم يحب الخوخ، وأنا أحب السياط [١].

وهنا ينقل لنا الماغوط بالسخرية الاجتماعية اللاذعة حجم المعاناة والألم الذي يعتصر الإنسان في السجون، عندما يصبح راضخاً لكل أنواع التعذيب إلى درجة تجعله يعشق السوط ويصفه بالابن.

السلطة عادة ما تقوم بالبطش والقمع، فإن قمع السلطة مسألة أزلية أبدية، فمنذ أقدم العصور تقوم على هذا المبدأ، فهو أول الطب لديها وآخرها. فتبني السلطة السجون واضعة كل أساليب التعذيب فيها، منها السوط الذي يكون رمزاً للقسوة والاضطهاد اللذين تمارسهما السلطة.

إنّ الماغوط يسخر في العصفور الأحدب من السلطة التي تلاحق الجماهير دائماً لأنها خائفة من وجود مؤامرات يمكن أن تحاك ضدها. ففي هذه المسرحية السلطة تُلقي القبض على المواطنين دون أن يرتكبوا جرائم جسيمة تستحق السجن والتعذيب.

فالقزم قد ألقي في السجن لأنه ضاجع عنزة كما يعترف بقوله : " أنا مثلاً متهم بمضاجعة عنزة ".[٢] فهذه التهمة التي ألصقته السلطة بالقزم، لم تكن تهمة حقيقية. فالماغوط ينتقد السلطة لأنها تعتقل المواطنين دون سبب حقيقي، مستخدماً رمزاً ساخراً وهو " مضاجعة عنزة ". لبيان مدى غطرسة السلطة. وفي موضع آخر يورد على لسان الطالب: " لقد هيّجتني، لماذا اعتقلوك أنت".

صانع الأحذية يقول: لا أعلم.

الطالب: كيف لا تعلم؟ أليس لك ذاكرة ؟

صانع الأحذية: طبعاً. لكنّي لا أعلم.. لا أعلم سوى أنّني أعمل كحذّاء بسيط مجهول، أفتح حانوتي كالغابة في كل الفصول، صغيراً دافئاً... ثم جاء فتيان، بعمر أولادي وعلّقوا صوراً ما لأبطال ما. فلم أمانع. ثم جاء فتيان آخرون وعلّقوا صوراً ما لأبطال ما. فلم أمانع. بل كنت مستعداً لتعليق سراويلهم . طالما أن ذلك لن يؤذيني.

---

[١]- محمد الماغوط، *العصفور الأحدب*، ص١١و١٢.

[٢]- محمد الماغوط، *العصفور الأحدب*، ص٢.

وفي الوقت نفسه يخفي الشقوق الواسعة في باب حانوتي. وبعد ساعة... وجــدت نفســي غارقــاً بالدم.[١]

فالماغوط، يسخر من السلطة؛ لأنَّها لا تحافظ على حقوق المواطنين خاصة البسطاء منهم، فــالمواطن كصانع الأحذية كان ساذجاً وبسيطاً وبريئاً عن كل ما يجري في المجتمع مــن الأحــداث والقضــايا؛ فاتهمته السلطة عمداً أو سهواً. فسخرية الماغوط تدعو المواطنين إلى التفتح والوعى، حيــث لا يقــوده عدم التدخل والمعرفة بقضايا المجتمع إلى حلول كارثة له، يصعب الخروج منه.

ويستخدم الماغوط رمزاً آخرَ أحاطه بهالة من الغرابة والتعجب لحل لغز ذلك الرمز، وهو يشير مــن بعيد إلى شخص يعرفه تماماً كان قد توقع له منصباً مهماً في المستقبل رغم أنه كــان أحــد رفاقــه في السجن، فيقول له على لسان القزم:

- إنك بحاجة إلى الحرية
- غداً عندما تهرول في الساحة الرمادية
- هابطاً الدرج دون غبار خلف القدمين
- لأن الغبار راقد في الأطعمة والجراح
- رافعاً يديك لجلاديك
- كي تقبل السوط الفاني وتلحسه بشاربيك كالهر
- مع أنك واثق تمام الثقة
- بأنه مرتوٍ حتى آخر ذرة فيه
- بدمك ودم الرفاق القدامى
- ستنسانا حينذاك كحلم
- ستنسى الساقية والرياح
- والملاعق الصدئة و ...[٢]

---

[١]- م.ن، ص٤٤.

[٢]- محمد الماغوط، *العصفور الأحدب*، ص٣٠، ٣١.

ربما كان يقصد الماغوط مما أورده أعلاه بنوع من سخرية الزمن، حيث تُشاء الأقدار أن تجعل من الكهل في السجن أميراً في بلاط يتحكم ويتسلط على الأقرب الذين كانوا في زمن ما رفاقا له (أي للكهل).

وفعلاً وفي الفصل الثالث يعيد المشهد بنفس الرمز الذي تناوله عن الكهل، وهو متواجد في الساحة الرمادية الكبيرة داخل قصر من الرخام ليصبح ذلك الكهل أميراً.

كذلك الحال في استعارته لمفردات شائعة، كان يقصد من ورائها السخرية من حالات سائدة في المجتمع بشكل واسع جداً. يقول على لسان الكهل: طبعاً من الفزع، طالما أن الفزع أصبح شيئاً مألوفاً هذه الأيام كالزكام.

وكان الماغوط يحب المفارقات كثيراً في أشعاره. فحين يعترف الكهل بقوة هتلر وحجم الدمار الذي أصيب العالم بسببه عندما يقول:

- الكهل: لقد هزّ العالم كالغصن.

- الطالب: وهزّته خليلته كالطفل وهو راقد في حجرها ينتحب [١].

المفارقات الساخرة للماغوط أضفت على كتاباته نكهة جميلة قد شدت الناس إلى متابعة أعماله دائماً؛ لأن فيها من الهزل الضاحك الساخر والناقد في الوقت ذاته.

وفي حوار آخر جرى ما بين القزم والكهل وصانع الأحذية، ينقل لنا الماغوط مشهداً مؤلماً يبعث على الأسى والحزن عما يجري في السجون وما يتخللها عند التحقيقات التي تجري للسجناء.

- القزم: يا إلهي. إنّه يبكي. يبكي كطفل ضرب على مؤخرته.

- صانع الاحذية: ليمسح أحدكم دموعه ، فأصابعي ناقصة، بل غير موجودة إطلاقاً منذ التحقيق الأخير.

- الكهل : لا .. لا .. دعوها تسيل.

دعوها تدخل في الجلد ومسام الجلد.

كي لا أنسى الملاعق الصدئة وطيور الخريف [١].

[١] - محمد الماغوط، *العصفور الاحدب*، ص٢٦.

أو في مشهد آخر يحاول الماغوط أن يعرّفنا الحالة المأساوية الحزينة للسجناء بلغة ساخرة، وهم يتبادلون هذا الحوار:

- الطالب: وهل كنت تصرخ أثناء التحقيق ؟
- صانع الأحذية: يا إلهي، وهل كنت أغني ؟
- الطالب: عظيم
- صانع الأحذية: من هو العظيم ؟
- الطالب: الصراخ.
- صانع الأحذية: وهل تحب الصراخ ؟
- الطالب: إني أعبده
- صانع الأحذية: إذن أنت وطني[٢].

سخرية الماغوط لا يمكن لها أن تغفل عن كشف العلاقة المتردية بين السلطة والشعب؛ هذه العلاقة التي كانت ولا زالت في نظره سيئة جداً.

في الفصل الثاني، يرسم الماغوط صورة واضحة الدلالة على القرية التي أصبح الوضع المعيشي فيها متدهوراً، فصارت تفقد كل ملامحها الحيوية، فالجميع في القرية ينتظرون وصول أحد مندوبي الحكومة، وهو المندوب الزراعي؛ ليزور هذه القرية النائية ويستطلع تباشير الخراب عندهم، فالحوارات التي يجريها الماغوط على لسان شخصيات القرية تدلّ على عدم اهتمام السلطة بالشعب وفساد الموظفين والمندوبين لعدم كفاءتهم في شؤونهم.

فالماغوط يسخر من أوضاع تلك القرية التي راحت ضحية السلطة وموظفيها.

الجدَّة تقول: إذن قررتم الرحيل؟

الجدّ: لابد من ذلك، لابد من ذلك. فالأشجار لا تجلس في مقهى وتنتظر، إنها في العراء. ألا تفهمين معنى أن تكون شجرة في العراء ؟

---

[١]- م. ن، ٣٤.

[٢]- محمد الماغوط ، *العصفور الأحدب*، ص٤٥.

الجدَّةُ: ولكن المندوب الزراعي قادم هذا النهار.

الجدُّ: هذا النهار؟ هذا النهار؟ ثقي يا عجوزتي البلهاء، أن هذا الطفل قد يصل إلى جبال الألـــب قبل أن يصل مندوبك الزراعي.

الطفل: نعم ياجدَّتي، أصل إلى جبل الألب وألعب بطابتي هناك قبل أن يصل مندوبك الزراعي.

الجدُّ: انتظري ما شاء لك الانتظار، بل انتظري حتى يورق عكازك هذا ويزهر كغصن الزيزفـــون، ولكن يجب أن تعلمي سلفاً أنه ما من أنس ولا جن يقبل على هذه القرية اللعينة، وســـيظل طريقهـــا خاوياً إلى الأبد.[١] ثم أنَّ الماغوط يخلق موقفاً ساخراً يثير الضحك، فبينما أهل القرية كـــانوا ينتظـــرون وصول المندوب الزراعي، فوجئوا بمجيئه وغيابه بسرعة عن القرية.

الغلام: لقد حضر المندوب.

الجميع: " وهم يقفزون عن الأرض مثيرين زوبعة من الغبار" أين هو؟

الغلام: لقد ذهب.

الجدَّة: وماذا فعل إذن بحق الشياطين.

الغلام: لا شئ. مدّ رأسه من نافذة السيارة إلى أول حقل صادفه، وألتفت اليه كمـــا يلتفـــت إلى ساعته، ثم قفل عائداً يتثاءب.

الجدَّة: يتثاءب؟

الغلام: نعم، يتثاءب [٢].

ثم تستمر هذه المفاجأة الساخرة والموقف الساخر عندهم بوصول المندوب الصناعي.

الغلام: ولكن مندوباً صناعياً سيحضر بعد قليل.

الجدَّة: مندوباً صناعياً ؟ ولماذا مندوباً صناعياً ؟ هل سيقلع فقرنا هذا بكماشته ؟ [٣]

---

[١]- م.ن، ص٦٠، ٦١.

[٢]- محمد الماغوط، *العصفور الأحدب*، ص٧٦.

[٣]- م.ن، ص٧٧.

تتوضَّح السخرية للقرية وقد أصيبت بأضرار فادحة، من نضوب المياه وجفاف الحقول والأشجار، فتحتاج إلى موظفين ومندوبين ذوي كفاءة يعرفون المشاكل الخاصة بالقرية ويطرحون الحلول لها.

فعندما يصل المندوب الصناعي، ويلقي خطابه على الحاضرين في البلدة .. يحاول الماغوط من خلال هذا الخطاب أن يصف لنا بدقة وصدق ماهية العلاقة ما بين السلطة والشعب:

" إن السلطة تعلن بأن السماء وحدها من تتكفل بمثل هذه المخلوقات التافهة، فهي ليست زرافة لتمدَّ رأسها من النافذة كلما سعل شيخ أو بكى طائر وهاجر آخر. " [1]

وفي موضع آخر من مسرحيته " العصفور الأحدب " يقول على لسان المندوب الصناعي:

" ابكوا .. ابكوا ما طاب لكم البكاء، لا يهمنا أبداً اذا ما انتهى عهد الأغنية الحزينة. لا يهمنا اذا كانت الأغصان خضراء أو صفراء، بقدر ما همنا ان تكون أطراً صالحة لصور أبطالنا وشهدائنا "[2]

في الفصل الثالث من المسرحية، يصل بنا الماغوط إلى حالة أكثر مأساوية ليضيف ذلك إلى الحالات المتعددة التي أشار إليها في الفصلين الأول والثاني حين يناشد الشعب بأصواتٍ ترتفع وهي تطالب الأمير بالمطر. المطر رمز للتعبير عن الخصب والخير والحيوية؛ وقد استخدمه الماغوط كأحد الرموز المهمة للتعبير بسخريته المعهودة عن الفقر والحرمان الشديدين حيث يعاني منهما الشعب المضطهد. فتجري الحوارات بين الأمير وحاشيته:

- أصوات: نريد مطراً أيها الأمير الشاب.
- الأمير: لتمطر السماء
- مرافق الأمير: ولكن السماء لا تمطر سيدي
- الأمير: قلت لتمطر السماء
- الحاشية: ولكنها لا تمطر يا سيدي
- الأمير: اطلقوا عليها الرصاص
- مرافق الأمير: ولكن الغيوم بعيدة

[1]- م.ن، ص٧٩.

[2]- محمد الماغوط، *العصفور الأحدب*، ص٨٣.

- الأمير: ضعوا سلالم واصعدوا عليها وهزوها كالعرائش. واتركوا شعبي يلتقط مطره من بين قدمي.[١]

فالمواطنون عندما يبحثون عن الحرية والحب والخير، ولا يجدونها يطالبون أسيادهم الذين يتسلطون عليهم أن ينعموا بها عليهم، لكن هؤلاء يحظرونها على شعبهم ويعتدون على حقوقهم محاولين أن يحملوهم على الطاعة العمياء.

يستمر الماغوط في استخدام لغته الساخرة عندما يصف الشعب، وعلى لسان الأمير الحاكم بالحشرات.

الأمير: أيها الحراس، يا عمالقة المطبخ، أبيدوهم كالحشرات. كلوهم مع صررهم إذا لزم الأمر. ألا تسمعون؟

الحرس: إننا نسمع يا سيدي الأمير.

الأمير: تدبروا أمرهم بطريقة ما. هشوا عليهم بالسياط في الوقت الحاضر.[٢]

فالأمير يطلب من حراسه وحاشيته الذين يمتازون بالشراسة أن يسكتوا أصوات الشعب التي تطالب بحقوقه. ثم يستدعي الماغوط أسلوب المفارقة والتي تحمل في طياتها مدى السخرية اللاذعة. أصوات: لا نريد مطراً أو حباً ولكن سيوفاً مسلولة لقتلنا أو وداعنا.[٣]

الماغوط يستخدم التناقض ليصور واقع الحياة والناس في المجتمع تصويراً مريراً، أو يسخر بهذا الواقع الأليم، ويبرز مساوئ السلطة وغطرستها تجاه الشعب، فالشعب يقبل الانحناء والخضوع أمام السلطة ويعتنق ما تقرره السلطة له من القتل والدمار. غير أن الاستسلام من قبل الشعب، هو من باب السخرية والتهكم الخفي الذين يقصدهما الماغوط، وهذه هي طريقة أدباء الرفض في رسم صورة الواقع المرفوض، فالناس يرضخون أمام السلطة في ظاهر الأمر وفي الحقيقة يرفضون ظلمها وقمعها.

---

[١]- م. ن، ص٩٣، ٩٤.

[٢]- محمد الماغوط، *العصفور الأحدب*، ص ١١٢.

[٣]- م. ن، ص١١٥.

في الفصل الرابع يصف الماغوط المحكمة، حيث يستنطق فيها صانع الأحذية مع زوجته بسبب الجريمة التي اقترفاها وهي حملهما سنبلة جافة كالخشب مطالبين بالمطر والحب.

القاضي: ليس من أغرب الأمور بل من أكثرها شناعة واستهتاراً بالمثل والتقاليد، أن يخــرج صــانع أحذية قذر، لم يرَ في حياته سحابة أو عصفوراً من حانوته. ويتجول مع زوجته مطالباً بالمطر والحب.

المتهم: لقد تقدمت بما فيه الكفاية ياسيدي [١].

إنَّ السخرية تكون واضحة بحقوق المواطنين، فصانع الأحذية رمز للشعب الــذي فقــد حريتــه، فالسلطة تسعى أن تحول دون هذه الحرية؛ حيث يصبح المواطن مطيعاً بشكل سلبي خاضع ويفعل كل ما يؤمر به. فالحرية هي الأمل المنشود لدى الماغوط، فيختم كل نتاجه بها. فينتقد انتقاداً ساخراً مــن مجتمعه الذي غابت عنه الحرية، حيث يقول:

" كلما أمطرت الحرية في أي مكان في العالم يسارع كل نظام عربي إلى رفع المظلة فــوق شــعبه خوفاً عليه من الزكام. ". [٢]

القاضي والمحكمة ألعوبة بيد السلطة تحركهما حيث تشاء. فيخدم القاضي مصالح نظام السلطة ويلبي إرادتها. فالقانون الذي صدر عن المحكمة لصالح السلطة وكذلك القاضي يضمن حقوق ذوي السيادة؛ لأن القانون في ذلك المجتمع حفنة من النصوص وضعت لخدمة هؤلاء.

فالماغوط يقول ساخراً على لسان المتهم:

- سيدي، يكاد أنفي يلامس حذاءك.

- الحاجب: وماذا في الأمر؟ إنه أنظف من كل أنوف العالم. إنه الممثل الشخصي لمولانا الأمير.[٣]

تكون هذه السخرية صريحة، فما دام القانون يتعلق بأمر الشعب يصحو، فهو جلاد عليهم، ويمثــل جبروتهم، فعندما يعود الأمر إلى السلطة، فالقانون ينام، حيث تنام السلطة. فالقرارات التي صدرت من مثل هذه المحكمة ليست قرارات قضائية معتادة، إنما هي أشبه بمهزلة تاريخية وسط أنبل وأنظف وأعظم

---

[١]- م.ن، ص١٢٣، ١٢٤.

[٢]- محمد الماغوط، *سياف الزهور*، ص٢١٧.

[٣]- محمد الماغوط، *العصفور الأحدب*، ص١٢٤.

مكان في العالم، ألا وهو المحكمة. فهذه القرارات التي تم الاتفاق عليها من قبل القاضي ساخرة بعيدة عن المنطق. ويجري الماغوط على لسان القاضي:« ولذلك ونتيجة لهذه الجريمة الخطيرة قررنا أنا وحاجبي بناء على السلطة الممنوحة لنا من مولانا الأمير توقيف المدعى عليه في سجن الحرية المركزي، ثم فرض الإقامة الجبرية على الأم في صحراء من الرمال، ومصادرة كافة أمشاطها وأقراطها وأدوات زينتها، ومنعها منعاً باتاً من الحنين إلى زوجها وأطفالها قبل انتهاء التحقيق، ثم تحريم اللعب على الطفلين وحجز كل منهما في قفص صغير للأرانب في صحراء أخرى، مع مصادرة كافة لعبهما وأطواقهما الجديدة والقديمة حتى يصدر أمر معاكس لذلك. قرار قطعي غير قابل للنقض أو الطعن»[١].

فهذا القرار الذي اتخذه القاضي ليس قراراً مألوفاً مثلما يصدر عن المحكمة عادةً، بل قرار ساخر ومضحك كأن لا يوجد هناك شئ أهم من أمشاط وأقراط المرأة وأدوات لعب الأطفال حتى يمنعها ويحجزها. بل إن الماغوط يرمز من وراء هذا القرار الساخر إلى عدم وجود قانون حقيقي أو محكمة حقيقية أو قاضٍ حقيقي.

النتيجة:

تعتمد السخرية اعتمادا كبيرا على الواقع، وتتخذ من السخرية وسيلة أساسية للتعبير، لذلك فهي ترتبط بالبيئة عن طريق الاهتمام بقضايا الجماهير، وهي تتسم بوضوح يخالطه الغموض، لذلك تدل على وعي عميق وجرأة واضحة، تدخل ضمن رؤية كلية وشاملة لأبعاد الواقع، وتحاول أن تكشف أسباب الحقيقة الكامنة وراء ظواهره.

اختار الماغوط السخرية كشكل للرسالة التي حملها على عاتقه؛ لعلمه بأن السخرية على ما تحمله من مآسٍ أحياناً، هي أسرع في الوصول إلى القلب. وبالتالي فإن هذا الأسلوب هو الذي اصطفاه الماغوط ليعرف به. فأحسن استخدام هذا الأسلوب في نتاجاته الأدبية، حيث اقترنت السخرية باسمه، فاشتهرت جميع أعماله بها. خاصة في مسرحياته التي شملت موضوعات ومواقف مأساوية، حاول الماغوط أن يمزجها بالمواقف الساخرة، للتخفيف من حدتها، فكان هذا الأسلوب، أي عملية المزج بين المأساة والملهاة الساخرة، مستساغا من قبل القراء أو الأدباء على حد سواء.

[١]- المصدرالسابق، ص١٣٠.

فسخريته لم تأت لاستثارة الابتسام والضحك لدى المتلقي فحسب، وبل هي تقنية اســـتثمرها في إيقاظ عقول القراء وتحريك المشاعر لديهم. وقد وفق وأشرف على الغاية — في ما نرى-.

وفي الختام هناك أشياء أخرى كثيرة يمكن أن تقال حول الجوانب التي قدمها المـــاغوط. فـــالجزء الغاطس من مشاعره ومقاصده بحاجة إلي سبر آخر لا يتسع له حجم المقالة. والحمد لله أولاً وآخراً.

المصادر والمراجع

١. محمد، محمود سالم، *أدب الصناع وارباب الحرف حتى القرن العاشر الهجري*، الطبعة الاولى، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق،١٩٩٣م.

٢. صويلح، خليل، *اغتصاب كان واخواتها*، الطبعة الأولى، دار البلد، دمشق، ٢٠٠٢م.

٣. طه، نعمان محمد أمين، *السخرية في الأدب العربي*، الطبعة الأولى، دار التوفيقيـــة للطباعـــة، القاهرة، ١٩٧٨م.

٤. البشرى، عبدالعزيز، *السخرية في الأدب العربي الحـــديث«نموذجـــاً»*، ســـها عبدالســـتار السطوحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م.

٥. الماغوط، محمد، *سياف الزهور*، الطبعة الثانية، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٦م.

٦. الماغوط، محمد، *العصفور الأحدب*، الطبعة الاولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

٧. قميحة، رياض، *الفكاهة في الأدب الأندلسي*، الطبعة الأولى، المكتبـــة العصـــرية، صـــيدا، ١٩٩٨م.

٨. عبدالحميد، شاكر، *الفكاهة والضحك « رؤية جديدة»*، الطبعة الأولى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مطابع السياسة، رقم ٢٨٩ من سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٣م.

٩. أبو السعود، فخري، *في الأدب المقارن ومقالات أخرى*، إعداد جيهان عرفة، حققّه د. محمود علي ملك، الطبعة الاولى، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٠. الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، *القاموس المحيط*، مجدالدين، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩١م.

١١. النويهي، محمد، *قضية الشعر الجديد*، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت،١٩٧١م.

١٢. ابن منظور الافريقي المصري، الامام العلامة أبوالفضل جمال الدين محمد بن مكـــرم، *لســان العرب*، الطبعة الثانية، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤م.

١٣. خورشا، صادق، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، الطبعة الأولى، منشـــورات سمـــت، طهران، ١٣٨١هــ ش.

١٤. آدم، لؤي، *محمد الماغوط (وطن في وطن)*، الطبعة الأولى، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١م.

١٥. مروّة، يوسف أحمد، *نوادر اعلام الفكاهة*، الطبعة الاولى، دار الزهراء، بيروت، ١٩٩١م.

المقالات و الصحف

١. المعرفة، العدد ٥١١ ،السنة ٤٥، دمشق، نيسان ٢٠٠٦.

٢. صحيفة الحياة، بيروت، العدد ١٥٧٠٥، بيروت ٢٠٠٦.

٣. صحيفة البعث، العدد ١٢٨٤٧، سوريا ٢٠٠٦.

٤. صحيفة تشرين، العدد ٩٥٢٨، سوريا ٢٠٠٦.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الثامن، شتاء ١٣٩٠هـ.ش/٢٠١٢م

تجاهل العارف في القرآن الكريم: استعمالاته وأغراضه البلاغية

الدكتور شاكر العامري *

الدكتور محمود خورسندي **

سمية ترحمي***

الملخّص

إذا كان أسلوب الاستفهام لطلب فهم أمر لا علم لنا به فالاستفهام حقيقي. ولكن كثيراً ما يأتي الاستفهام من أجل أغراض أخرى تسمّى بالأغراض الفرعية تفريقاً لها عن الغرض الأصلي منه، وتسمّى تلك الأغراض الفرعية بتجاهل العارف وهو مبحث من مباحث البلاغة المثيرة للجدل، حيث وضعه بعضهم في علم المعاني ووضعه آخرون ضمن علم البديع. إنّ أقصى سعينا في هذا البحث هو أن نبيّن الأغراض المختلفة لتجاهل العارف في القرآن الكريم وأن نأتي بشاهد واحد لكلّ منها على الأقلّ.

الأسئلة في القرآن قسمان: القسم الأول أسئلة جاءت على لسان الله تعالى والقسم الثاني أسئلة جاءت على لسان غيره وبما أنّ الله تعالى عالم بجميع أمور الوجود وليس هناك سؤال يُطرح من قبله من أجل طلب العلم أو الفهم قطعاً، فإنّ كافة الأسئلة الإلهية تصبّ في مقولة تجاهل العارف. وعليه فإن الأسئلة التي تمت دراستها في هذا البحث هي الأسئلة التي تمّ طرحها من قبل الله تعالى لتُعلم أغراضها الفرعية ولتكون عوناً للمخاطبين في السير على الصراط المستقيم.

كلمات مفتاحية: القرآن، تجاهل العارف، أسلوب الاستفهام، البلاغة، الأغراض الفرعية.

المقدمة

البلاغة تعني المجيء بكلام على وجه حسن ومقبول يتطابق مع مقتضى حال السامع، إذ جاء في جواهر البلاغة أنها مطابقة الكلام "لما يقتضيه حال الخطاب مع فصاحة ألفاظه؛ مفردها ومركّبها"[١].

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.

** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.

*** ماجستيرة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٥/١٠= ٢٠١١/٨/١م تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٢١ = ٢٠١١/١٢/١٢

وقبل ابن المعتزّ، كانت البلاغة تشمل قسمين فقط: المعاني والبيان، حيث أضاف إليهما قسم البديع، وقد اعترف هو أنّ تلك التسمية لم تكن من ابتكاراته، بل كانت من المحدثين[٢].

يعرّف علم المعاني في الاصطلاح بأصول وقواعد للكلام تؤدي إلى مطابقته لمقتضى حال ومقام السامع يمكن الإفادة منها في كلّ لغة وهي تبيّن أدب تلك اللغة. وأضاف في الجواهر "بحيث يكون وفق الغرض الذي سيق له"[٣]. ولكنّ البيان هو علم يُعرف به كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة. قال في الجواهر في تعريفه: هو "أصول وقواعد يُعرف بها إيراد المعنى الواحد بطرق يختلف بعضها عن بعض في وضوح الدلالة على نفس المعنى، ولابد من اعتبار المطابقة لمقتضى الحال دائماً"[٤].

والقسم الآخر من أقسام البلاغة هو البديع الذي هو علم يُعنى بالمحسّنات اللفظية والمعنوية للكلام بعد مطابقته لمقتضى حال السامع و دلالته على المعنى المراد من قبل المتكلّم. قال في الجواهر: هو "علم يُعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حُسناً وطلاوة وتكسوه بهاء ورونقاً بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالته على المراد"[٥]. وإنّ واحداً من المباحث التي تُطرح في علم البديع ضمن المحسّنات المعنوية للكلام هو تجاهل العارف.

ويرى البعض أنّ إطلاق عنوان تجاهل العارف على الأسئلة القرآنية ليس أمراً مناسباً لأنّهم يعتقدون أنّه تعالى لا يرمي نفسه بالجهل ولو ادّعاءً مع أنّ هذا الرأي لا يبدو صحيحاً بالاستدلال المذكور لأنّ الغرض الأصلي للبلاغيين من ذكر اسم تجاهل العارف هو بيان استعمال هذا الفن في القرآن الكريم. فلو أننا غضضنا النظر عن هذا الفنّ في القرآن و لم نلتفت لأغراضه فإننا نكون قد قصّرنا بشكل كبير. أي أننا لو صرفنا النظر عن هذا الفنّ وشواهده في القرآن بسبب بعض التصورات غير الوجيهة حول معنى ومفهوم تجاهل العارف والاعتقاد بترك إسناده لله تعالى فإننا لن نجد تسمية مناسبة لأكثر الأسئلة القرآنية. علماً أنّ البعض قد سعى إلى استعمال كلمة "إعنات" أو عبارة "سوق المعلوم

[١]- أحمد الهاشمي، جواهر *البلاغه في المعاني والبيان والبديع*، ص٤٠.

[٢]- أبو العباس عبدالله ابن المعتزّ، *البديع*، ص١٧.

[٣]- الهاشمي، جواهر *البلاغه في المعاني والبيان والبديع*، ص٤٦.

[٤]- المصدر نفسه، ص٢١٦.

[٥]- المصدر نفسه، ص٢٩٦.

مساق غيره" بدل لفظ تجاهل العارف، لكنّه لا يحدث فرق في أصل تعريف هذا الفنّ لأنّ أغلب الأسئلة القرآنية قد جاءت على لسانه تعالى، لكنّ أسئلته تعالى، الذي هو عالم الغيب والشهادة، هي أسئلة غير حقيقية، بل هي أسئلة صدرت لأغراض فرعية وليست هي إلاّ تجاهل العارف ولا يوجب تغيير الاسم تغييراً في التعريف الاصطلاحي.

إنّ تحديد وفهم الأغراض الفرعية في هذا المبحث هو أمر مهم جداً وصعب للغاية. كما أنّ الإطار الاستفهامي لتجاهل العارف يترك تأثيراً أكثر على المخاطب وتؤدي الدقة في التأمل فيها إلى تبيّن طريق السعادة والشقاء للإنسان.

تُقسم الأغراض الفرعية للأستفهام القرآني من حيث المتكلم إلى قسمين: ما يتعلق منها بالذات الإلهية المقدسة، وما يتعلق منها بغيره تعالى.

أكثر الأسئلة القرآنية على لسان الباري تعالى وأغلب الأغراض المترتبة عليها عبارة عمّا يلي: التوبيخ، الإنكار، التقرير، النفي، التشويق، العرض، التحضيض، التهويل، التنبيه على الباطل، التنبيه على ضلال الطريق، الأمر، النهي، التعظيم، الاعتبار، التفخيم، التعجّب، الوعيد، الاستبعاد.

أمّا الأغراض التي وردت على ألسنة غير الباري تعالى في إطار جمل استفهامية فهي على ثلاثة أقسام: الأغراض الفرعية لأسئلة الأنبياء، الأغراض الفرعية لأسئلة المؤمنين، والأغراض الفرعية لأسئلة الكافرين. وستنتناول في هذا البحث الأسئلة التي صدرت على لسان الباري تعالى فقط.

تجاهل العارف في اللغة والاصطلاح

تجاهل العارف لغة يعني أن يتجاهل العارف جهلاً منفي عنه صفة العلم[١].

وقد أُطلقت على تجاهل العارف، منذ القدم، أسماء مختلفة، حيث يدّعي ابن أبي الإصبع المصري أنّ"هذا الاسم [تجاهل العارف] هو من وضع ابن المعتزّ وسمّاه غيره الإعنات"[٢].

ولكّن السكاكي يرفض عنوان تجاهل العارف بسبب مجيئه في كلام الخالق تعالى ويسميه "سوق المعلوم مساق غيره"[١]. وعلى كلّ فإنّ هذه الأسماء المختلفة تبحث عن معنى واحد.

---

[١] - هوشمند اسفندياربور، *عروسان سخن (عرائس الكلام)*، ص٢٢٢.

[٢] - ابن أبي الإصبع المصري، *بديع القرآن*، ص ١٥٠.

أما المعنى الاصطلاحي لتجاهل العارف فقد تمّ بيانه بطرق مختلفة في الكتب البلاغية، وهي رغم ذلك، تدلّ على مفهوم واحد.

فقد عرّفه ابن أبي الإصبع بأنّه "هو سؤال المتكلّم عمّا يعلمه حقيقةً تجاهلاً منه به ليُخرج كلامه مخرج المدح أو الذمّ أو ليدلّ على شدّة التدلّه في الحبّ أو مقصد التعجب أو التقرير أو التوبيخ"[٢].

وقد جاء في"معجم المصطلحات البلاغية"المعنى الاصطلاحي لتجاهل العارف: "ومعنى تجاهل العارف أنّ الشاعر أو الناثر يسأل عن شيء يعرفه سؤال من لا يعرفه ليعلم أنّ شدة المشبّه بالمشبّه به قد أحدثت عنده ذلك وهو كثير في أشعار العرب وخطبهم"[٣].

ويقول أبو هلال في كتابه "الصناعتين": "هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشكّ فيه ليزيد بذلك تأكيداً"[٤].

ويقسّم ابن أبي الإصبع تجاهل العارف إلى قسمين سالب وموجب، فالجمل التي تخلو من حروف النفي موجبة، كقوله تعالى﴿أبشراً منّا واحداً نتبّعُهُ﴾[٥]. ومن أمثلة تجاهل العارف السالبة قوله تعالى:﴿ما هذا بشرٌ إن هذا إلاّ ملكٌ كريمٌ﴾[٦]خطاباً على لسان النسوة[٧].

ونستنتج من الجملة الثانية أنّ تجاهل العارف يمكن العثور عليه في الجمل الخبرية، إضافة إلى الجمل الاستفهامية. وعليه فإننا لو تأملّنا في المعنى اللفظي لتجاهل العارف فإننا سنرى أنّ هذا المعنى ليس محدوداً بالجمل الاستفهامية، بل إنّ حصر ذلك بالجمل الاستفهامية هو ما درج عليه الماضون.

---

[١]- يعقوب بن يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، *مفتاح العلوم*، ص ١٣٤.

[٢]- ابن أبي الإصبع المصري، *بديع القرآن*، ص٥.

[٣]- مظفر العلوي أحمد مطلوب، *معجم المصطلحات البلاغيه وتطورها*،ص ٢٥٧.

[٤]- أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل العسكري، *معيار البلاغة (مقدمة في مباحث علوم البلاغة)*، ص٣٩٦.

[٥]- القمر:٢٤

[٦]- يوسف: ٣١

[٧]- ابن أبي الإصبع المصري، *بديع القرآن*، ص ١٥١.

ولذلك تمّ اعتبار تجاهل العارف من المحسّنات المعنوية لقسم البديع من العلوم البلاغية. ويتفق كافة علماء البلاغة في هذا المجال على أنّه فنّ معنوي وهو أنّ المتكلم يسأل عن أمر معلوم بأسلوب من الشك والتشبيه كأنّه يسأل عن أمر مجهول.

إذن: تجاهل العارف قسمانَ: الجمل الإنشائية والجمل الخبرية. فالجمل الإنشائية غالباً ما تكون استفهامية والجمل الخبرية غالباً ما تأتي منفية.

تجاهل العارف أو الاستفهام ذو الأغراض الفرعية

إنّ أكثر علماء البلاغة يفرّقون بين الأغراض الفرعية للاستفهام وتجاهل العارف عن طريق الفصل بينهما. لكننّا لو تأمّلنا في الأمرين لوجدنا أنّ تجاهل العارف هو الأغراض الفرعية للاستفهام لا يفترقان. ولو رجعنا لتعريف هذين المصطلحين لعلمنا أنّه لا يوجد فرق بينهما.

إنّ تجاهل العارف يعني أنّ طرح السؤال هو لغرض إلقاء نقطة ما على السامع، وتلك النقطة هي الغرض الفرعي للاستفهام. إذن الغرض الفرعي للاستفهام يُخرج الاستفهام من معناه الأصلي أو الحقيقي. ويعتقد البعض أنّ اختلاف الأغراض الفرعية للاستفهام مع أغراض تجاهل العارف والنقاط المشتركة بينهما تنقض هذا التصوّر. ففي الوقت الذي اعتُبر فيه إيجاد الأنس والأُلفة في كتاب جواهر البلاغة وكثير من الكتب البلاغية ضمن الأغراض الفرعية للاستفهام، نرى المراغي في كتاب علوم البلاغة يعتبره ضمن تجاهل العارف[١].

كما أنّ ابن أبي الإصبع المصري يعتبره ضمن تجاهل العارف[٢]. وعليه فإنّ اشتراك بعض أو كلّ أغراضهما دليل على أنّ تجاهل العارف هو نفسه الاستفهام للوصول إلى الغرض الفرعي.

أغراض الباري من الأسئلة القرآنية

إنّه لَيُشاهد في القرآن الكريم أسئلة متعددة. وإنّ مما يمكن القطع به هو أنّ ذات الباري تعالى مُنَزّهة عن أن يكون الغرض من تلك الأسئلة هو طلب العلم أو الفهم. إذن من المسلّم به أنّ تلك الأسئلة لها أغراض غير طلب العلم. في هذا القسم من البحث سنتناول أهم أغراض تجاهل العارف في كلام الباري تعالى بالدراسة والتحليل ذاكرين شواهدها.

---

[١] - أحمد مصطفى المراغي، *علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع*، ص ٣٤٦.

[٢] - ابن أبي الإصبع المصري، *بديع القرآن*، ص١٥١.

الاستبعاد

أي استبعاد ما لا يمكن أن يقوم به أفراد أو جماعة ما. وقد تمّ بيان هذا الغرض من قبل الباري تعالى في بعض الآيات في إطار استفهامي، نحو: ﴿أنّى لهم الذكرى وقد جاءَهم رسولٌ مبينٌ﴾[١].

أي كيف يستطيعون أن يتذكروا ويعترفوا بالحقّ بينما جاء بذلك رسول معروف ومع ذلك لا يؤمنون به؟ هذه الآية تُعلم الرسول الكريم (ص) أنهم لا يصدقون في وعودهم[٢].

إنّ الباري تعالى، عن طريق الاستفهام، يبين أنّ إيمان الكافرين هو أمر مستبعد ويُطلع النبيّ (ص) عن طريق هذا الاستفهام ألاّ يصدّق قولهم لأنهم لم يؤمنوا برسول رسالته كانت واضحة، وعليه فإنّ إيمانهم الآن بعيد أيضاً.

إيجاد الأنس والأُلفة

إذا أراد المتكلم أن يقرّب المخاطب إليه أكثر ليوجد في قلبه اطمئناناً أكثر ويزيده أُنساً وألفة إليه فإنّه يحتاج إلى مبرّر لكي يبدأ الكلام معه. وإنّ أفضل طريقة لذلك الغرض قد تكون سؤالاً لا يخفى جوابه لا عن المتكلم ولا عن المخاطب كليهما، لكنّ المخاطب يعلم أنّ قصد المتكلم من سؤاله هذا هو إيجاد جوّ من الصداقة والمحبة، ولذلك يجيب بالإيجاب وأحياناً يطيل الجواب ليتلذّذ أكثر، نحو قوله تعالى: ﴿وما تلك بيمينِك يا موسى﴾[٣].

ومن الطبيعي أن يكون الأنس والألفة اللذين أوجدهما الباري تعالى لدى موسى (ع) مقدمةً للإشارة إلى حدوث أمر عظيم كتحوّل العصا إلى أفعى الذي حدث بعد ذلك. وخلاصة الأمر أن إيجاد الأنس مقدمة لبيان أمر مهم وعظيم.

الأمر

---

[١]- الدخان:١٣.

[٢]- محمد حسين الطباطبائي، *تفسير الميزان*، ج١٨، ص٢٠٩.

[٣]- طه:١٧.

إنّ الأمر الذي يَصدر في إطار الاستفهام هو أكثر تأثيراً في المخاطب من الأمر الواقعي لأنّ صيغ الأمر تُستعمل لطلب إنجاز أمر ما، لكّن الاستفهام الذي يأتي بقصد الأمر يحمل، إضافة إلى الأمر، نوعاً من التهديد والوعيد في داخله ضمناً، نحو قوله تعالى: ﴿فهل أنتم منتهون﴾[١].

إنّ الباري تعالى يطرح أمره في الآية السابقة في إطار جملة استفهامية ليكون أكثر تأثيراً في نفوس المخاطبين وليوبّخهم كي يدفعهم إلى ترك الأعمال المحرّمة من شرب الخمر والقمار واتباع الشيطان.

الإنكار

إنّ إنكار عمل ما يعني اعتباره أمراً سيئاً ومرفوضاً. وقد استفاد الباري تعالى في كتابه العزيز من أسلوب الاستفهام كثيراً ليبيّن سوء عمل ما بشكل مضاعف ولينهى عباده عن عمل السوء.ويتضمّن الإنكار،أيضاً،أغراضاً أخرى كالنهي، والتوبيخ، والإثبات، والتقرير.

ولكنّ الأمر الذي يُطرح حول الإنكار هو خلط أمر بين النفي والإنكار. وإنّ معرفة حدود ما بينهما يساعدنا كثيراً في معرفتهما بشكل صحيح.

وحول تعريف الإنكار، يقول العكاوي: "استفهام الإنكار يدلّ اسمه على معنى النفي وما بعده منفيّ لكونه مصحوباً بإلاّ"[٢].

وقد حدّد التعريف أعلاه الإنكار بالنفي. لكننا نرى أنه، رغم أنّه من الممكن أن يتضّمن الإنكار النفي كذلك، لكن ليس كلّ نفي إنكاراً، كما في قوله تعالى أدناه الذي تم اعتباره إنكاراً في أكثر من تفسير، بينما، لوتأملنا قليلاً لرأينا أنّه لا يُفهم منه إلاّ النفي.

قال تعالى: ﴿أفمن يعلمُ أنّما أُنزل إليك من ربّك الحقُّ كمن هو أعمى إنّما يتذكّرُ أولو الألباب﴾[٣].

وقد جاء في تفسير مجمع البيان وتفسير جوامع الجامع وتفسير الميزان أنّ الغرض من الاستفهام في الآية أعلاه هو الإنكار، بينما تنفي الآية مسألة التساوي بين الإنسان العالم الواعي والإنسان الجاهل

---

[١] - المائدة:٩١.

[٢] - إنعام فوال العكاوي، معجم *المفصل في علوم البلاغة*، ص١٢٥.

[٣] - الرعد:١٩.

فقط ولا تبيّن سوء عمل ما أبداً. إنّ علامة الاستفهام لغرض النفي هي أنّ جوابه المنفي معلوم مسبقاً ويجيبه المخاطب بالنفي لا شعورياً، بينما يختلف الأمر في الاستفهام لغرض الإنكار.

ولكنّ الآية التالية يمكن اعتبارها من الآيات التي جاء الاستفهام فيها للإنكار، قال تعالى: ﴿أتقولون على الله ما لا تعلمون﴾[١].

قال الزمخشري في شرح هذه الآية ما نصّه :«إنكار لإضافتهم القبيح إليه وشهادته على أنّ مبنى قولهم على الجهل المفرط»[٢].

إنّ الباري تعالى في الآية السابقة يرفض عمل الكافرين في الافتراء عليه تعالى ويعتبره سيئاً وذلك عن طريق الاستفهام. وقد كان بيان ذلك الغرض عن طريق الجملة الخبرية ممكناً أيضاً، ولكنه تعالى أراد أن يبيّن سوء عمل الكافرين أضعافاً مضاعفة، من جهة، وأن ينهى عن هذا العمل القبيح من جهة أخرى فلذلك أورد غرضه في إطار الاستفهام.

وخلاصة البحث أنّ معنى النفي يمكن فهمه من الاستفهام لغرض النفي، كقوله تعالى: ﴿هل يستوي الأعمى والبصير﴾[٣]، أي لا يستوى الأعمى والبصير. ولكنّ المعنى في الاستفهام الإنكاري يُفهم منه نوع من التوبيخ والعتاب، كقوله تعالى: ﴿أتعبدون من دون الله... ﴾[٤]، أي لماذا تعبدون...؟

التحضيض

وهو ضد العرض، أي الطلب بإلحاح بواسطة أشهر أدوات العرض «هلاّ». ولكّن «ألا» تُستعمل أيضاً في هذا المعنى[٥].

كقوله تعالى: ﴿ألا تقاتلون قوماً نكثوا أيمانهم وهمّوا بإخراج الرسول وهم بدأوكم أوّل مرة﴾[٦]، حيث يسوق المسلمين بنبرة حادة نحو قتال الكفّار[٧].

---

[١]- الأعراف: ٢٨.

[٢]- محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التنْزيل*، ص٩٩.

[٣]- الأنعام: ٥٠.

[٤]- المائدة: ٧٦.

[٥]- محمود بن عبد الرحيم الصافي، *الجدول في إعراب القرآن الكريم*،ص ٢٩٣.

[٦] -التوبة:١٣.

[٧]- محمد حسين الطباطبائي، *تفسير الميزان*، ٩: ٢١٣.

التنبيه على الباطل

تتم الاستفادة من أسلوب الاستفهام أحياناً للدلالة على عدم جدوى عمل ما، كقوله تعالى: ﴿أفأنت تُسمع الصُمّ أو تهدي العُميَ ومن كانَ في ضلالٍ مبينٍ﴾[١].

فعن طريق الاستفهام ينبّه الباري تعالى بنيّه الكريم على عدم جدوى جهوده لهداية عُماة القلوب المأيوس من هداهم وبطلان ما يبذله لهداية الكافرين؛ ينبّهه عليه سبحانه وتعالى ليصرف نظره عن القيام بأعمال لا طائل تحتها.

التنبيه على ضلال الطريق

وهو استفهام يُفهم المخاطب أنّ الأسلوب والطريق الذي تمّ اتباعه هو غير صحيح وهو نوع من تجاهل العارف كقوله تعالى: ﴿فأين تذهبون﴾[٢].

والباري تعالى لا يبقى في انتظار جواب المخاطبين، بل يريد فقط أن ينبّهم على أنّ الطريق الذي يسيرون فيه ليس طريقاً مستقيماً، بل طريق ضلالة.

التشويق

وهو إشارة للمخاطب من قبل المتكلم بطريق التشجيع والتشويق والترغيب الذي هو من أكثر الطرق تأثيراً في المخاطب بلسان ليّن ومناسب، فإذا تمّ أداء هذا الأمر في إطار جملة استفهامية فإنّ تأثيره يكون مضاعفاً. نحو قوله تعالى: ﴿من ذا الذي يُقرض الله قرضاً حسناً فيضاعفَهُ له أضعافاً كثيرة﴾[٣].
وبينما ذكر صاحب مجمع البيان أنّ الغرض من الاستفهام في الآية أعلاه هو الأمر[٤]، ذكر صاحب تفسير الميزان أنّ «سياق الأمر لا يخلو من كسب التكليف ولكنّ سياق الاستفهام هو الدعوة والتشويق وبالتالي يستريح ذهن المخاطب من تحمل ثقل الأمر فينشط»[٥].

---

[١] -الزخرف: ٤٠.
[٢] -التكوير: ٢٦.
[٣] - البقرة: ٢٤٥.
[٤] - الفضل بن الحسن الطبرسي، *تفسير جوامع الجامع*، ٣: ٧٢.
[٥] - الطباطبائي، محمد حسين، *تفسير الميزان*، ٢: ٤٣٢.

فالباري تعالى يطرح تشويق وترغيب عباده لمساعدة الأضعف منهم في إطار استفهاميّ رائع، ولو أنّ هذا العمل الصالح قد تمّ بيانه في إطار جملة أمرية لكان تأثيره أقلّ بكثير.

التعجّب

يُستنبط، بعض الأحيان، مفهوم التعجّب من جملة استفهامية في الظاهر، نحو قوله تعالى: ﴿كيف تَكفرون باللهِ وكنتم أمواتاً فأحياكم﴾[١].

كلمة "كيف" في الآية هي مثل الهمزة لإظهار التعجب[٢].

لأنّه رغم أنّ الباري تعالى على كلّ شيء قدير بما في ذلك إحياء الموتى فإنّ الكفر به ممّا يثير التعجب. والاستفهام لغرض التعجب قد يتضّمن أغراضاً أخرى أحياناً لا يمكن استنباطها في الجمل العادية. فالآية أعلاه تتضمن التوبيخ والتحضيض، إضافة للتعجب.

التعظيم

إذا كانت الجمل الخبرية قاصرة عن بيان عظمة شخص أو شيء ما فلابدّ من اللجوء إلى الجمل الاستفهامية التي تحمل نوعاً من الإبهام وعدم توضيح حدود العظمة، كقوله تعالى: ﴿مَنْ ذا الذي يشفعُ عنده إلاّ بإذنه﴾[٣].

فإنّ مقام الشفاعة هو من العظمة بمكان بحيث لا يصل إليه أحد بغير إذنه تعالى. وقد ذكر تفسير الكشاف أنّ الغرض من الاستفهام في الآية هو بيان عظمة الباري تعالى[٤].

التفخيم

وهو بيان عظمة وفخامة شيء أو أمر ما، وواحد من طرقه هو أسلوب الاستفهام. والتفخيّم الذي يصاحبه نوع من التخويف يسمّى التهويل، نحو قوله تعالى: ﴿القارعةُ، ما القارعة وما أدراك ما القارعة﴾[١].

---

[١]- البقرة: ٢٨.

[٢]- الفضل بن الحسن الطبرسي، *تفسير جوامع الجامع*، ١: ١١١.

[٣]- البقرة: ٢٥٥.

[٤]- محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التنْزيل*، ١: ٣٠٠.

قال تعالى: ﴿وما أدراك ما ليلة القدر﴾[٢]، فليلة القدر هي إحدى الليالي التي أراد الباري تعالى أن يبيّن عظمتها وفخامتها باستعمال أسلوب الاستفهام.

يؤيد ذلك ما ورد في تفسير جوامع الجامع، إذ يعتبر أنّ غرض الاستفهام في الآية هو بيان عظمة وشرف ليلة القدر بالنسبة لبقية الليالي[٣].

ويذكر تفسير مجمع البيان أنّ غرض الباري من الاستفهام في هذه الآية هو ترغيب وتحريض النبي (ص) على العبادة في هذه الليلة العظيمة، أي ليلة القدر[٤].

التقرير

التقرير يعني إقرار المخاطب بعمل قد تمّ. ولذلك فإنّ المتكلّم يطرح سؤالاً كي يحصل على إقرار المخاطب لعلّ المخاطب يقرّ بعمله أو عمل الآخرين. وجاء في أنوار البلاغة أنّ معناه: «حمل المخاطب ودفعه إلى الإقرار بالمسؤول عنه»[٥].

إنّ الآيات التي جاءت في القرآن لهذا الغرض قسمان: قسم على لسان الباري وآخر على لسان الكافرين أو عبدة الأصنام. قال تعالى: ﴿ألم نشرحْ لك صدرك﴾[٦].

فغرض الباري تعالى من الاستفهام في هذه الآية هو إقرار النبي (ص)، أي تذكيره بالنعم التي أنعمها عليه وتمهيد الأرضية اللازمة لصدور حكم العبادة لله تعالى.

إنّ ما تمّ تناوله من أغراض لحدّ الآن هو ما يندرج تحت عنوان **تجاهل العارف** في الكتب البلاغية. ولكنّ الأغراض التي سوف نتناولها لاحقاً قد جاءت غالباً في الكتب البلاغية تحت عنوان **الأغراض الفرعية للاستفهام**. ولكن، وبما أنّ تجاهل العارف هو الاستفهام بأغراض فرعية، لذا نرى أنّه لا يوجد

---

[١] - القارعة: ١-٣.

[٢] - القدر: ٢.

[٣] - الفضل بن الحسن الطبرسي، *جوامع الجامع*، ٦: ٧٩.

[٤] - الطبرسي، *مجمع البيان*، ٧: ١٩٧.

[٥] - محمد هادي بن محمد صالح المازندراني، *أنوار البلاغة*، ص٧٤.

[٦] - الانشراح: ١.

فرق بين تجاهل العارف والأغراض الفرعية للاستفهام. إذن فالأغراض التي ذُكرت تحت عنوان الأغراض الفرعية للاستفهام هي أغراض تجاهل العارف نفسها.

التوبيخ

التوبيخ تفعيل من وبّخ بمعنى عاتب بشدّة، وهو من الأغراض الفرعية للاستفهام التي كثر مجيئها في القرأن الكريم. وهذا الغرض هو لإثارة المخاطب ضدّ عمل سيّء قام به، من جهة، وتنبيهه إلى سوء ما قام به من جهة أخرى. ويتضمّن هذا الغرض أغراضاً أخرى في طيّاته كالأمر والنهي. قال تعالى: ﴿وناداهما ربُّهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرةِ وأقُلْ لكما إنّ الشيطانَ عدوٌّ مبينٌ﴾[1].

قال الزمخشري حول شرح هذه الآية ما نصّه: "عتاب من الله تعالى وتوبيخ وتنبيه على الخطأ، حيث لم يتحذّرا ما حذّرهما الله من عدوّه الشيطان"[2].

وهذه الآية، كما يُفهم من شرحها، هي عتاب من قبل الله تعالى لآدم وحوّاء (ع) وتوبيخ لهما بسبب عدم اتباعهما أمراً من الأوامر الإلهية واتّباعهما الشيطان في ذلك الأمر. ويحمل هذا التوبيخ في طياته نهياً عن اتباع الشيطان وأمراً باتباع الأوامر الإلهية أيضاً.

التهويل

إنّ تخويف المخاطب من أمر ما هو دليل على أهمية ذلك الأمر. كما أنّ بيان ذلك الأمر في إطار جملة استفهامية هو ممّا يضاعف أهميته وعظمته في نفس المخاطب. نحو قوله تعالى: ﴿ما القارعة، وما أدراك ما القارعة﴾[3].

فالباري تعالى في الآية أعلاه، إضافة إلى بيان الرهبة والخوف من يوم القيامة، يبيّن أيضاً عظمة ذلك اليوم وينبّه المخاطب إلى ذلك.

الاعتبار

من أجل نهي الناس عن الأعمال السيئة والأمر بعبادته، يحذّرهم تعالى من عاقبة من كان قبلهم ممّن أُهلكوا بسبب عصيانهم ليعتبروا بمصيرهم ويُقلعوا عن المعاصي. وقد بيّن الباري تعالى تلك الأمور في

---

[1] - الأعراف: ٢٢.

[2] - محمود الزمخشري، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، ٢: ٩٦.

[3] - القارعة: ٢-٣.

إطار استفهامي ليعظم نفوذها إلى داخل أذهان المخاطبين وأرواحهم، نحو قوله تعالى: ﴿ألم يَروا كم أهلكنا مِن قبلهم...﴾[١].

وقد بين صاحب مجمع البيان الغرض من الاستفهام كما يلي: "ثمّ يذكّرهم الباري تعالى بمصير الماضين ليعتبروا به"[٢]. ويُعتبر الاعتبار تهديداً للعاصين والمتمردين على الأوامر الإلهية كذلك.

العرض

العرض يعني الطلب برفق ولين. وغالباً ما تبدأ تلك الجمل بـــ "ألا"، حيث يستعمل الباري تعالى هذا الأسلوب من أجل إثارة عباده للقيام بعمل صالح. نحو قوله تعالى: ﴿ألا تحبّون أن يغفرالله لكم﴾[٣].

فقد استفاد الباري تعالى من هذا النوع من الاستفهام لإثارة المقتدرين مادياً كي يساعدوا الفقراء، حيث يتجلّى فيه الرفق واللين بشكل واضح. ويذكر العلامة الطباطبائي في الميزان[٤] أنّ غرض الاستفهام في الآية هو الإثارة.

النفي

المقصود بالنفي هنا هو أنّ جواب السؤال المطروح في ذهن المخاطب هو النفي. وهو نفي بديهيّ، إذن فغرض الاستفهام هنا هو تأكيد ذلك النفي في ذهن المخاطب. وتكثر مثل هذه الأسئلة في القرآن الكريم. ومن الممكن أن تكون هناك أغراض أخرى ثانوي تُستنبط من الاستفهام كاتباع الأوامر الإلهية وكسب رضاه، كما في قوله تعالى: ﴿أفمن اتبع رضوان اللهِ كمن باءَ بسخطٍ من اللهِ ومأواهُ جهنّم وبئسَ المصيرُ﴾[٥].

فالغرض من الاستفهام في الآية هو نفي التساوي بين من يسير في مسير رضاء الله تعالى ومن شمله الغضب الإلهي فكان بذلك من أصحاب النار. إنّ مأوى من يسير على رضوان الله تعالى هو الجنّة

[١]- الأنعام:٦.

[٢]- الفضل بن الحسن الطبرسي، *مجمع البيان*، ٨: ١٥.

[٣]- النور: ٢٢.

[٤]- ١٥: ١٣٤.

[٥]-آل عمران: ١٦٢.

ومصير من غضب الله عله هو النار، والفرق بين الجنّة والنار معلوم وواضح جداً. ويحمل الاستفهام ضمناً أمراً بطاعته تعالى ونهياً عن معصيته.

النهي

يستعمل القرآن الكريم، أحيانا، الجمل الاستفهامية لإفادة نهي العباد عن الأعمال السيئة. والنهي الذي يستبطنه الأسلوب الاستفهامي هو النهي غير المباشر الذي يفيده سياق الكلام. نحو قوله تعالى: ﴿أتخشَونهم، فاللهُ أحقُّ أن تخشَوهُ إن كنتم مؤمنين﴾.(التوبة: ١٣)

فالباري تعالى جعل تركيب كلامه في إطار الاستفهام لينهى عباده عن الخوف غير الإلهي لأنّه تعالى هو القادر المطلق في الدنيا واللآخرة والمؤمنون الصادقون يعرفون هذه الحقيقة، فيسأل تعالى في البداية: هل تخافونهم، أي هل تخافون من الكفّار. لا تخافوهم لأنّ الذي يستحق أن تخافوه في الحقيقة والواقع هوالله القادر المتعال فلا تعصوه وأطيعوا أمره في قتال الكفّار.

الوعيد

يذكر القرأن الكريم المصير الأسود لأفراد أو أقوام ماضين بسبب أعمالهم الطالحة وذلك لغرض منع بقية العباد أو المخاطبين من أن يكرروا تلك الأعمال. ولزيادة التأثير في نفوسهم يستفيد من الأسلوب الاستفهاميّ للتخويف ولتهديدهم بأنّ مصيرهم سيكون مشابهاً لما حلّ بأولئك إن لم يتعظوا بما حلّ بهم. والتهديد أبلغ في التأثير على قلوب المخاطبين وأذهانهم. نحو قوله تعالى﴿ألم نهلكِ الأوّلين﴾[1].

فالغرض من الاستفهام هو تهديد المكذبين بيوم القيامة. فكما أهلكنا الماضين بسبب عدم إيمانهم بيوم القيامة واقترافهم المعاصي كذلك من الأفضل لكم أنتم أن تؤمنوا بيوم القيامة حتى لا تلاقوا المصير الذي لاقوه.

نتائج البحث

إذ تأمّل البحث في عدد من الآيات الاستفهامية فخلص إلى النتائج التالية:

إنّ أغراض الأسئلة القرآنية التي جاءت على لسان الباري تعالى هي ١٩ غرضاً. ومن بين تلك الأسئلة أسئلة كثيرة غرضها توبيخ المخاطب. طبعاً، أغلب مخاطبي تلك الأسئلة هم الكفار الذين

---

[1] -المرسلات: ١٦.

يوبخّهم القرآن ويلومهم بسبب عصيانهم أو كفرانهم النعم الإلهية. وقد استفاد القرآن من أسلوب الاستفهام ليكون التأثير مضاعفاً.

ومن بين الأسئلة القرآنية أسئلة طُرحت لغرض الإنكار وبعضها يبيّن غرض النفي. و لم يلتفت بعض المفسرين إلى الفرق بين الغرضين مع أنّ حدود كلا الغرضين واضحة محددة. فمن أسئلة النفي يظهر معنى النفي ومن أسئلة الإنكار يظهر معنى توبيخ ولوم المخاطب بسبب سوء العمل.

ومن الجدير بالذكر أنّ السؤال الذي يبدو أنّ غرضه واحد تُفهم منه أغراض أخرى أيضاً. وهذه المسألة هي إحدى جوانب الإعجاز القرآني، حيث يبيّن الباري تعالى عدة أغراض بواسطة جملة واحدة ويعتمد الأمر على مدى فهم المخاطب ليدرك ذلك.

إنّ هذا البحث يدعو القراء الكرام إلى التأمل والتدبّر في الآيات القرآنية ويمهّد الأرضية لبحث آخر حول الأسئلة القرآنية التي جاءت على لسان غير الله وتضمنت أغراضاً فرعية. نأمل أن يفتح هذا البحث آفاقاً علمية ومعنوية جديدة أمام المحققين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- اسفندياريور، هوشمند، *عروسان سخن (عرائس الكلام)*، الطبعة الثالثة، مطبعة رامين، طهران، ١٣٨٤ش.

٢- ابن المعتز، أبي عباس عبدالله، *البديع*، تقديم وشرح وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، د. ت وط.

٣- الزمخشري، محمود، *الكشاف عن حقائق غوامض التنْزيل*، الطبعة الثالثة، دار الكتب العربي، بيروت، ١٤٠٧هـ.

٤- السكاكي، يعقوب بن يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، *مفتاح العلوم*، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت وط.

٥- الصافي، محمود بن عبد الرحيم، *الجدول في إعراب القرآن الكريم*، الطبعة الرابعة، دار الرشيد

ومؤسسة الإيمان، دمشق، ١٤١٨هـ.

٦- الطباطبائي، محمد حسين، *تفسير الميزان*، ترجمة سيد محمد باقر الموسوي الهمداني، الطبعة الخامسة، مكتب المنشورات الإسلامية في رابطة مدرسي الحوزة العلمية في قم، قم، ١٣٧٤ش.

٧- الطبرسي، الفضل بن الحسن، *تفسير جوامع الجامع*، الطبعة الثالثة، ترجمة مؤسسة البحوث الإسلامية للروضة الرضوية المقدسة، مشهد، ١٣٧٧ ش.

٨- ـــــــــــــــ. *مجمع البيان في تفسير القرآن*، مع مقدمة بقلم محمد جواد البلاغي، الطبعة الثالثة، دار الكتب العربي، بيروت، ١٤٠٧هـ.

٩- العسكري، أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل، *معيار البلاغة (مقدمة في مباحث علوم البلاغة)*، ترجمة محمد جواد نصيري، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران،١٣٧٢ش.

١٠- العكاوي، إنعام فوال، *معجم المفصل في علوم البلاغة*، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧هـ.- ١٩٩٦م.

١١- المازندراني، محمد هادي بن محمد صالح. أنوار البلاغة، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، الطبعة الأولى، طهران، بهار ١٣٧٦ش.

١٢- المراغي، أحمد مصطفى، *علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع*، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت وط.

١٣- المصري، ابن أبي الإصبع، *بديع القرآن*، ترجمة سيد علي ميرلوحي، الطبعة الأولى، انتشارات آستان قدس رضوي، مشهد، ١٣٦٨ ش.

١٤- مطلوب، أحمد، *معجم المصطلحات البلاغيه وتطورها*، لبنان، بيروت، د. ت وط.

١٥- الهاشمي، أحمد، *جواهر البلاغه في المعاني والبيان والبديع*، الطبعة الأولى، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٩م.

١٦- ـــــــــــ. *جواهر البلاغه*، ترجمة محمود خورسندي وحميد مسجد سرايي، الطبعة الأولى، حقوق إسلامي، قم، ١٣٨٤ هـ.ش.

ألفاظ الملابس لدى العامة في القرن الرابع الهجري في كتابي «نشوار المحاضرة» و«الفرج بعد الشدة»(دراسة معجمية)

الدكتور ماهر عيسى حبيب*

عفراء رفيق منصور**

الملخّص

تتناول هذه الدراسة جملة من ألفاظ الملابس لدى العامة في القرن الرابع الهجري في كتابي (نشوار المحاضرة) و(الفرج بعد الشدة) للقاضي التنوخي أنموذجاً من ذلك القرن؛ حيث سترصد التغييرات الصوتية والدلالية للألفاظ المتناولة، وذلك من خلال تحليلها إلى مقاطعها الصوتية وملاحظة موافقة تلك المقاطع للنسج الصوتية العربية أو مخالفتها لها ليتم رصد ذلك الاختلاف وبيان التغييرات المقطعية للألفاظ المعربة عند دخولها في الاستعمال اللغوي السياقي العربي.

وأما على المستوى الدلالي فسيتم رصد التغيّرات الدلالية بعرض تلك الألفاظ على عدد من المعاجم اللغوية العربية بحسب انتمائها إلى مراحل زمنية متتالية، وعلى عدد من معاجم المعربات لبيان مدى موافقة معانيها السياقية لمعانيها المعجمية أو مخالفتها لها ورصد التطور الدلالي الذي طرأ على دلالات تلك الألفاظ عند استخدامها لدى العامة في القرن الرابع الهجري.

كلمات مفتاحيّة: التطور، المقاطع، الملابس، الألفاظ المعربة.

المقدمة

ستتناول هذه الدراسة التغيير الدلالي الحاصل في ألفاظ أسماء الملابس الأعجمية لدى العامة في القرن الرابع الهجري من خلال كتابي (نشوار المحاضرة) و(الفرج بعد الشدة) بوصفهما أنموذجاً احتوى على لغة العامة في ذلك العصر. وهنا لا بد من الوقوف على بعض النقاط والجوانب النظرية التي ستتناول

---

*أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، سورية.

**طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١١ هـ.ش= ٢٠١١/١١/٢م   تاريخ القبول: ١٣٩٠/١٠/٢ = ٢٠١١/١٢/٢٣م

تعريفاً موجزاً ومختصراً بكتابي (نشوار المحاضرة) و(الفرج بعد الشدة)، ثم الحديث عن المقطع الصوتي وأشكاله، لتحليل الألفاظ إلى مقاطع صوتيةٍ موافقة للمقاطع العربية أو مخالفةٍ لها. ثم الحديث عن مفهوم التطورالدلالي، ومظاهره وعوامله. ويقتضي البحث في موضوع التطور الدلالي، الوقوف عند ما يحيط به من عوامل تفرضها عليه طبيعة اللغة الحيوية والمتجددة مع تجدد الحياة اليومية؛ حيث تنعكس طبيعة كل عصر على لغته، فللكلمة "بيئة تعيش فيها، فقد تكون بدوية البيئة أو حضرية، وقد تعيش وتزدهر في بيئة معينة، كأن يستعملها الأدباء أو الرياضيون أو الأطباء... وقد تعيش الكلمة دهراً طويلاً حتى تكون من المعمرين، وقد يطويها البلى وينقطع استعمالها حتى تحسب في عداد الموتى ثم قد تظهر بعد اختفاء أو تبعث من مرقدها وتنشر بعد موتها"[١]. ولذلك نجدلكل عصر ألفاظه المختلفة عن ألفاظ سابقه ولاحقه، إضافة إلى الألفاظ التي تبقى على حالها في كل عصر، وهناك ألفاظ أخرى تندثر وينتهي استعمالها في الحياة اليومية بين زمن وآخر "وربما تتغير مدلولات كثيرة؛ لأن الشيء الذي تدل عليه، قد تغيرت طبيعته أو عناصره أو وظائفه، أو الشؤون الاجتماعية المتصلة به، وما إلى ذلك"[٢]. لذا لا بد لدارس اللغة من معرفة الأسس التي يقوم عليها موضوع التطور الدلالي.

أهمية البحث وأهدافه:

تكمن أهمية البحث من كونه يتناول ألفاظ الملابس الأعجمية بالدراسة الصوتية التي ترصد موافقة هذه المقاطع للنسج المقطعية العربية أو مخالفتها لها، وكذلك الحديث عن التطور الدلالي الذي طرأ على دلالة بعض ألفاظ عامة القرن الرابع الهجري؛ حيث بدأت تتسرب إلى الدولة عناصر بشرية غريبة عن اللغة أثّرت في هذه الألفاظ، وأدخلت معها ظواهر لغوية جديدة أسهمت في ظهور ألفاظ وتراكيب جديدة ناتجة عن اختلاط العرب بهذه العناصر الغريبة. فضلاً عن إيجاد منتجات حضارية كثيرة دخلت إلى الحياة العربية مع ألفاظ مسمياتها ومن هذه النقطة انطلق البحث ليهدف إلى دراسة التطور الصوتي والدلالي الحاصل في ألفاظ الملابس الأعجمية في كتابي (نشوار المحاضرة) و(الفرج بعد الشدة)، ودراسة

---

(١)محمدالمبارك،*فقه اللغة دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية*،ص١٧٩، ١٨٠.

(٢)د. إبراهيمالسامرائي، *مباحث لغوية*، ص٩٢.

النسج الصوتية والدلالات الجديدة التي ظهرت في تلك الفترة. وستتم في هذا البحث دراسة المقاطع الصوتية التي تتكون منها ألفاظ العامة، وعرضها على النسج المقطعية العربية، ثم دراسةالتطور الدلالي لألفاظ العامة، وذلك بمتابعة التطور الذي طرأ على هذه الألفاظ بعرضها على غير معجم من المعاجم العربية، وأبرزها (العين) و(مقاييس اللغة) و(لسان العرب) و(المصباح المنير) و(تاج العروس)، إضافةً إلى عدد من معاجم المعربات، وبذلك يتحدد هدف البحث في دراسة ألفاظ الملابس الأعجمية لدى عامة القرن الرابع الهجري، صوتياً و دلالياً.

منهج البحث

يسعى البحث إلى الوقوف على التغييرات الصوتية الدلالية التي طرأت على ألفاظ الملابس في القرن الرابع الهجري ومتابعة تلك التطورات عند تلك الشريحة الكبيرة في المجتمع، من خلال تقصي المعاني والدلالات التي حملتها هذه الألفاظ من عصر إلى آخر حتى القرن الرابع الهجري؛ وهذا يقتضي اختيار المنهج الوصفي؛ ذلك أن البحث يقوم بدراسة تطور المفردات وتوصيف هذا التطور وتحديد نوعه، والمنهج التاريخي المستخدم في متابعة التطور الحاصل في المفردات، إضافةً إلى المنهج المقارن المعتمد في أثناء دراسة الألفاظ الأعجمية التي درست دراسة مقارنة حين ذكرت أصولها الفارسية والآرامية واليونانية.

التعريف بكتابي (نشوار المحاضرة) و(الفرج بعد الشدة)

ألف القاضي التنوخي (نشوار المحاضرة) الذي لم يضمّنه صاحبه شيئاً نقله من كتاب. وهوأشهر كتب القاضي التنوخيّ واسمه الكامل هو: (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)، ويسمى أيضاً: جامع التّواريخ، اشترط على نفسه فيه ألا يضمنه شيئاً نقله من كتاب. وهو يقع في أحد عشر مجلداً، طبع منها ثمانية أجزاء محققة بتحقيق المحامي عبود الشالجي، صادرة عن دار صادر. وأما (الفرج بعد الشدة) فيقع في خمسة مجلدات صادرة عن دار صادر، ومحققة بتحقيق عبود الشالجي، وعلى غرار كتاب (نشوار المحاضرة) صنف التنوخي مادة كتابه (الفرج بعد الشدة) فقد كان يذكر الأخبار التي ينقلها من الكتب تحت عناوين رئيسة، ثم يقوم بسرد الخبر. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ جزءاً غير يسير من كتاب (الفرج بعد الشدة) -كما يذكر التنوخي نفسه- مقتطع من كتاب (نشوار المحاضرة). وقد نقل

التنوخي في الكتابين كليهما أخباراً تلقطها من أفواه الرجال والحفظة، فخشي التنوخي من ضياع هذه الأخبار بوفاة أولئك الرجال فبدأ بنقل تلك الأخبار وحفظها في كتاب.

مصطلح المقطع الصوتي (syllable) وأشكاله:

يأتي المقطع في المرتبة الثانية بعد الفونيم (phoneme) في التشكيل الصوتي للكلمة، فالمقطع مركب من فونيمات عدة تجتمع وفق ترتيب معين لتشكل هذه الوحدة الصوتية المسماة بالمقطع. أما مفهوم المقطع الصوتي فقد اختلف باختلاف آراء اللغويين، لذا لن نتوسع في الحديث عنها لكن سنذكر مفهوماً واحداً ونحيل إلى مراجع للتوسع في هذا المجال، وهو "واحدة صوتية أكبر من واحدة الصوت المفرد. وتتألف هذه الواحدة من صوت طليق واحد، قصيراً كان أو طويلاً، معه صوت حبيس واحد أو أكثر"[١].

أشكال المقطع الصوتي في العربية وخصائصه:

تختلف آراء اللغويين وتقسيماتهم للمقطع، وتتعدد مصطلحاتهم حول الأصوات فهناك من يسميها (صوامت، وصوائت) وهناك من يسميها (حبيسات وطليقات)، ومنهم من يقسم المقاطع العربية تبعاً لموضع الطليق، والطول والقصر، مثل الأستاذ (محمد الأنطاكي)؛ فالمقاطع عنده من حيث موضع الطليق ثلاثة أقسام:

"١- مفتوح: وهو المقطع الذي ينتهي بالطليق، مثل: بَ- بِ- بُ- با- بي- بو.

٢- مغلق: وهو ما انتهى بالحبيس، مثل: عَنْ- مِنْ- قُل- بَابْ- عِيْدْ- عُوْدْ.

٣- مضاعف الإغلاق: وهو ما تلا الطليقَ فيه حبيسان، مثل: بَحْرْ- قِرْدْ- ثُكْلْ.

وتنقسم من حيث الطول والقصر إلى ثلاثة أقسام أيضاً: ١- قصير: وهو ما تألف من طليق قصير مع حبيس واحد، مثل: بِ- كَ- تُ. ٢- متوسط: وهو ما تألف من طليق طويل مع حبيس واحد، مثل: يا- فو- في، أو من طليق قصير مع حبيسين، مثل: عَنْ- مِنْ- قُمْ. ٣- طويل: وهو ما تألف من طليق طويل مع حبيسين، مثل: بابْ- كِيسْ- عودْ، أو من طليق قصير مع ثلاثة حبيسات، مثل: بَدْرْ- قُرْبْ- عِنْدْ."[١].

---

[١] - محمد الأنطاكي، *المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها*، ٢١/١. وينظر: جانكانتينو،*دروس في علـــم أصـــوات*

وسترتكز هذه الدراسة على تقسيم المقاطع الصوتية، إلى خمسة أنواع هي:

"المقاطع المفتوحة:١ ــ صامت + صائت قصير، أي: (ص ح). ٢ ــ صامت + صائت طويل، أي: (ص ح ح).

المقاطع المغلقة: ٣ ــ صامت + صائت قصير + صامت، أي: (ص ح ص). ٤ ــ صامت + صائت طويل + صامت، أي: (ص ح ح ص). ٥ــ صامت + صائت قصير + صامت + صامت، أي: (ص ح ص ص)"[١].

مفهوم التطور الدلالي، ومظاهره

يعد التطور واحداً من الأمور التي تقتضيها طبيعة الحياة، وهو شيء يفرضه الانتقال من حال إلى حال، ومن وضع إلى آخر؛ يتجلى في أشكالٍ ومظاهر متنوعة ومتعددة، منها التطور الاجتماعي والتطور الاقتصادي والتطور الصناعي والتطور العلمي، ولما كانت اللغة واحدة من وسائل إبراز هذه المظاهر كافة، فقد كان لزاماً حدوث التغيير والتطور فيها، لكي تواكب التطورات السابقة جميعها وتظهرها، وهذا ما جعل اللغة كائناً حياً له طبيعته الذاتية، "وإن تطور اللغة محكوم بقوانين ثابتة كالقوانين التي تحكم مظاهر التطور الأخرى في الطبيعة"[٣]. ومن البدهي أنه عندما تتطور اللغة، تتطور المعاني التي تحملها هذه اللغة. والمفهوم السائد لمصطلح التطور هو: التغيّر والانتقال من شكل إلى شكل آخر، أو من واقع إلى واقع أفضل، غير أن هذا المفهوم ليس معياريا، فالتطور قد لا يكون بالضرورة انتقالا إلى الأفضل، خاصة في ما يتصل بموضوع اللغة وتطورها، فقد يكون التطورسلبيا يحكم على مفردة ما بالموت والزوال والانقراض. أماالجذر اللغوي لهذه اللفظة فهو (طور)، و"الطور: التارة، تقول: طَوراً بعد طَور أي تارة بعد تارة، وجمع الطَّور أطوار. والناس أطوار أي أخياف على حالات

العربية، ص١٩١.و عبد الرحمن أيوب، *أصوات اللغة*، ص١٣٩. و د. بسام بركة،*علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية)*، ص ١٤٣-١٤٦. و د. إبراهيم أنيس،*الأصوات اللغوية*، ص١١٣. و د. ريم المعايطة،*براجماتية اللغة ودورها في تشكيل بنية الكلمة*، ص٤٦.

(١)محمد الأنطاكي،*المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها*، ٣٠/١.

١-)د. إبراهيم أنيس، *الأصوات اللغوية*، ص ١٦٤.

شتّى. والطَّور: الحال، وجمعه أطوار، وقال ثعلب: أطواراً أي خِلقاً مختلفة كل واحد على حدة... والأطوار: الحالات المختلفة والتارات والحدود، واحدها طَور... والطَّور: الحد بين الشيئين"[٤].

إذاً فمفهوم التطورلا يعني التقدم ضرورة، بل هو الانتقال من شكل لآخر أي التغير. أما مفهوم الدلالة فيشير إلى المعنى الذي تحمله المفردات. وهو مفهوم يتفق عليه معظم دارسي اللغة، فمجال الدرس الدلالي لديهم "دراسة المعنى اللغوي على صعيدي المفردات والتراكيب، وإن كان المفهوم السائد هو اقتصار علم الدلالة على دراسة المفردات وما يتعلق بها من مسائل"[٥]. أما معنى اللفظة في معاجم اللغة فجاء في باب (دلل) بالمعاني التالية: "دلل: أَدَلَّ عليه وتدلّل: انبسط، والدّالّة: ما تدل به على حميمك... وفلان يُدِلُّ على أقرانه كالبازي يُدِلّ على صيده... ودلّه على الشيء يدلّه دَلاًّ ودَلالةً فاندلّ: سدّده إليه، ودللته فاندلّ، والدليل: ما يستَدلُّ به"[٦]. نستنتج - انطلاقاً من هذا المفهوم - أن دلالة الألفاظ: هي ما تدلنا عليه من معان توضح هدف المتكلم من كلامه، وتجلو غرضه منه. وهكذا يكون مفهوم التطور الدلالي هو: التغير الذي يطرأ على المفردة، سواء أكان المعنى المتطور دلاليا جديداً أم كان قريباً من الدلالة السابقة، أو حتى لو انقرض المعنى الأساسي للكلمة.

وأما أسباب التطور الدلالي فقد تنوعت بتنوع العوامل المؤثرة في تطور اللغة، ويمكن إجمال عوامل التطور الدلالي، في نوعين من العوامل: عوامل خارجية: تتعلق بالبيئة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والنفسية. وعوامل داخلية: تتعلق باللغة نفسها وهي الأسباب أو العوامل الصوتية والاشتقاقية والنحوية والسياقية التي نميزها من خلال الاستعمال[*].

مظاهر التطور الدلالي:

ظهرت مظاهر التطور الدلالي ومجالاته عند اللغويين القدامى من خلال أفكار وأمثلة عرضوها في حديثهم عن ظواهر لغوية مختلفة، فكانت إشارات غير مباشرة إلى موضوع التطور الدلالي ومظاهره، أدركوا فيها فكرة تخصيص العام في مثل قولهم: "ومما يوقعونه على الشيء وقد يشركه فيه غيره..."[١] .

---

* ينظر: د. علي عبد الواحد وافي، *اللغة والمجتمع*، ص ٨. وينظر: أحمد مختار عمر،*علم الدلالة*، ص٢٣٧ وما بعدها. ود.أحمد عبد الرحمن حماد، *عوامل التطور اللغوي*، ص١٣٧ وما بعدها. و د. أحمدقدور، *مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري*، ص ٢٩٧-٢٩٩. و محمد الأنطاكي، *الوجيز في فقه اللغة*، ص٤٠٦-٤١٣. و د. إبراهيم السامرائي، *التطور اللغوي التاريخي*، ص ٣٠-٣٢.

(١)ينظر: أبو منصور الثعالبي، *ثمار القلوب في المضاف والمنسوب*،ص٥٤٣ وما بعدها. و ابن قتيبة،*أدب الكاتب*، ص٢١. و أبو بكر الزُّبيدي، *لحن العوام*، ص٢٠٦ وما بعدها.

ووردت أيضاً في أبواب: "ما وضعوه غير موضعه، وما جاء لشيئين أو لأشياء فقصروه على واحد، وما جاء لواحد فأدخلوا معه غيره"[١] . أما المحدثون فقد ذهبوا إلى أن للتطور الدلالي ثلاثة مظاهر هي: تعميم الدلالة أو ما يسمى بتوسيع المعنى، وتخصيص الدلالة أو ما يعرف بتضييق المعنى، وتغيير مجال استعمال الكلمة أو ما يسمى بانتقال الدلالة. فأما المظهر الأول وهو مجال تعميم الدلالة أو توسيعها: فيعني بإطلاق اسم الشيء الواحد على أشياء أخرى تشبهه أو تماثله. وهو ما يلحظ لدى الأطفال "حين يطلقون اسم الشيء على كل ما يشبهه لأدنى ملابسة أو مماثلة. ويأتي ذلك نتيجة لقلة محصولهم اللغوي وقلة تجاربهم مع الألفاظ..."[٢].

وأما المظهر الثاني فهو تخصيص الدلالة، أي تضييق المعنى وقصر العام على ما هو خاص كمجموعة أشياء أو أفراد، ويكون بإطلاق الأسماء العامة على مجموعة خاصة من الأشياء، ولهذا النوع من التطور الدلالي أثره في اللغة، فالألفاظ "في معظم لغات البشر تتذبذب دلالالتها بين أقصى العموم كما في الكليات مثل كلمة (شجرة) التي تطلق على ملايين الأشجار، وأقصى الخصوص كما في الأعلام مثل كلمة (محمد) الدالّة على شخص بعينه"[٣].

وأما المظهر الثالث من مظاهر التطور الدلالي فهو: انتقال المعنى أو انتقال الدلالة، ويعتمد هذا النوع على تغير مجال الاستعمال "فالمعنى الجديد هنا ليس أكثر خصوصية من المعنى القديم و لا أعم، إنما هو مساوٍ له ولذلك يتخذ الانتقال المجاز سبيلاً له، لما يملكه المجاز من قوة التصرّف في المعاني عبر مجموعة

---

[١]ينظر: ابن مكي،*تثقيف اللسان وتلقيح الجنان*، ص١٩٧ وما بعدها. و ابن السيد البطليوسي، *الاقتضاب في شرح أدب الكتّاب*، ص١١٤ وما بعدها.فندريس. *اللغة*، ص٢٤٧. و آر. ف. بالمر، *علم الدلالة*، ص١٠٩- ١١٢. و بيير جيرو،*علم الدلالة*، ص١٠٠- ١٠٢.

[٢] ينظر: د. فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص٣٠٦. وعبد القادر أبو شريفة، حسين لافي، داود غطاشة،*علم الدلالة والمعجم العربي*، ص٦٦. و محمد المبارك، *فقه اللغة دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية*، ص١٩٠.

[٣]د.إبراهيم أنيس، *دلالة الألفاظ*، ص ٣٩. وينظر: أحمد مختار عمر، *علم الدلالة*، ص٢٤٥.و عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي، داود غطاشة، *علم الدلالة والمعجم العربي*، ص٦٥.

متعددة من العلاقات والأشكال"[١].ولهذا النوع من أنواع التطور الدلالي أشكال تتمثل بالانتقال من المحسوس إلى المجرد، والانتقال عن طريق الاستعارة، والانتقال عن طريق المجاز.

فأما الانتقال من المحسوس إلى المجرد، فمن المعلوم أن الدلالة أول ما تدرك بالمحسوسات وتبدأ عن طريق هذه المحسوسات، ثم تنتقل فيما بعد إلى الدلالة المجردة التي تتطور مع تطور الذهن والعقل البشري.

أما الانتقال عن طريق الاستعارة فيكون "بنقل المعنى من مجال إلى آخر عن طريق المشابهة بين المجالين اللذين تنتقل بينهما الدلالة، ومثال هذا النوع قولهم في معنى (ذأب): تذأبت الريح الرجل: أتته من كل جانب فِعْل الذئب. وهذا القول مبني على استعارة فعل الذئبالذي يدور حول فريسته ويهاجمها من كل جهة كالريح التي تتصف بالهبوب والإحاطة من كل ناحية"[٢].

والشكل الثالث هو: الانتقال عن طريق المجاز، "ويتم عن طريق انتقال اللفظ من معنى إلى آخر بالاعتماد على مجموعة من العلاقات بين المدلولين، هذه العلاقات إما المجاورة أوالسببية أو الجزئية أو الكلية. ومثال النوع الأول وهو المجاورة: إطلاق كلمة (مكتب)...فالمكتب: منضدة الكتابة، ثم غدا دالاً علىالحجرة التي توضع فيها المنضدة المقصودة بسبب المجاورة..."[٣].ويضيف آخرون، ومنهم الدكتور (أحمد مختار عمر)، والدكتور (عبد الكريم مجاهد) وغيرهم...، مظهرين آخرين من مظاهر تطور الدلالة، وهما: انحطاط المعنى: فكثيراً "ما يصيب الدلالة بعض الانهيار أو الضعف فتراها تفقد شيئا من أثرها في الأذهان، أو تفقد مكانتها بين الألفاظ التي تنال في المجتمع الاحترام والتقدير فكلمة حاجب كانت تعني في المشرق العربي البواب، واستعملت في الأندلس بمثابة ما نطلق عليه اليوم رئيس الوزراء، ولكن معناها انحط بعد ذلك ورجعت إلى أصول مدلولها. وانحط معنى كلمة وزير في الأندلس لتعني الشرطي"[٤].وهناك رقي الدلالة وتساميها، فكما تنهار وتضعف دلالة بعض الألفاظ، "فإنه

---

[١]د. أحمد قدور، *مبادئ اللسانيات*، ص٣٣٦. وينظر: أحمد مختار عمر، *علم الدلالة*، ص٢٤٧.

[٢]المرجع السابق، ص٣٣٦. وينظر: د. أحمد قدور، *مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري*، ص٣٠٣.

[٣]ستيفنأولمان، دور *الكلمة في اللغة*، ص ١٦٩،١٧٠. وينظر: د. فايز الداية،*علم الدلالة العربي*، ص٣٧٩.

[٤]عبد الكريم مجاهد، *علم اللسان العربي فقه اللغة العربية*، ص٢٣٧. وينظر: أحمد مختار عمر، *علم الدلالة*، ص ٢٤٦. و عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي، داود غطاشة، *علم الدلالة والمعجم العربي*، ص٦٧.

يصيبها رقي في الدلالة أيضاً، ولكنه أقل حدوثاً وشيوعاً من الانحطاط. فلفظة البيت كانت تدل على بيت الشعر وهي الآن تدل على البيت المستقل الجميل (الفيلا).

ومثل ذلك كلمة رسول التي كانت تدل على أي شخص يحمل رسالة أو أي شخص موفد من قبل الحاكم، ثم تتخصص وترتقي لتدل على الرسول صاحب الرسالة السماوية."(١).

وأما مجالات التطور الدلالي فهي ثلاثة مجالات تتمثل في: "المجال الأساسي الذي يمثل الأصول الحسية الأولى للدلالة، والمجال الحسي الذي يشهد التطور بين المحسوسات بالتخصيص والتعميم والنقل،والمجال الذهني الذي ترقى إليه الدلالة الحسية عبر أشكال متنوعة، أهمها الاستعارة."(٢).أما نتائج التطور الدلالي فتتمثل بظواهر لغوية تنتج عن التطورين الصوتي والدلالي.

الدراسة الصوتية:

وتقسم الألفاظ بحسب عدد مقاطعها إلى:

الكلمات المكونة من مقطعين في الوقف: وهي:

تِكَّة: ص ح ص، ص ح ص. **تَمْشَك**: ص ح ص، ص ح ص. وهي لفظة دخيلة دخلت العربية كما هي دون أن يطرأ عليها تغيير.**جُرْمُوق**: ص ح ص، ص ح ح ص. وهي لفظة "فارسيّة مركبة من (سَر+ مُوزه)"(٢)، ومقاطعها هي:ص ح ص، ص ح ح، ص ح ص. من الملاحظ أن المقطع الأخير فقط هو الذي يختلف عن مقاطع اللفظة المعربة، لكنّ النسيج المقطعي لهذه اللفظة موافق للنسج المقطعية العربية. وهي ذات نسيج صوتي تأباه العربية في كلماتها، وهو اجتماع الجيم والقاف في اللفظة المعربة، واجتماع السين والزاي في اللفظة الأصل. عند تعريب اللفظة أبدلت السين المفتوحة جيماً مضمومة، والزاي قافاً، حذفت الهاء من آخرها.**دُوَّاج**: ص ح ص، ص ح ح ص. **زِنَّار**: ص ح ص، ص ح ح

---

(١)عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي، داود غطاشة، *علم الدلالة والمعجم العربي*، ص٦٩. وينظر: عبد الكريم مجاهد، *علم اللسان العربي فقه اللغة العربية*، ص٢٣٧. و عبد الله الجبوري، *المعجم العربي بين العامي والفصيح*، ص٢-٥.

(٢)د. أحمد قدور، *مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري*، ص٣٠٧-٣٠٩.

(٢)طوبيا العنيسي،*تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*،ص٢٠. وينظر: إبراهيم الدسوقي شتا، *المعجم الفارسي الكبير*، ٨٢٩/١. و الأب رفائيل نخلة اليسوعي، *غرائب اللغة العربية*،ص٢٢٢.

ص. وهي ذات أصل "يوناني (zone)"[٣]، وتتكون من مقطع مختلف عن مقاطع اللفظة المعرّبة، لكنّه موافق للنسج المقطعية العربية. أما نسيجها الصوتي فهو موافق للنسج الصوتية العربية. عند تعريبها حذفت (o) و (e)، وأضيفت الألف والراء إلى آخرها. **شَمْشَك:** ص ح ص، ص ح ص. لفظة فارسية دخيلة استخدمت كما هي في العربية، ولم يطرأ عليها أي تغيير، وهي ذات نسيج مقطعي موافق للنسج المقطعية العربية، وآخر صوتي موافق للنسج الصوتية العربية.**هِمْيَان:** ص ح ص، ص ح ح ص. لفظة "فارسية تعريب (هَمْيان)"[٤]، لها النسيج المقطعي والصوتي ذاته في العربية. ولم يحدث فيها أي تغيير عند تعريبها. من الملاحظ أن الكلمات السابقة ذات نسج مقطعية موافقة للنسج المقطعية العربية، ونسجها الصوتية أيضاً موافقة للنسج الصوتية العربية.

الكلمات المكونة من ثلاثة مقاطع في الوقف: وهي:

بَرْذَعَة: ص ح ص، ص ح، ص ح ص. لفظة "آرامية الأصل (بَردَعْتَا)"[٥]. المكونة من المقاطع:ص ح ص، ص ح ص، ص ح ح.وهي تختلف عن مقاطع اللفظة العربية، لكنها تتفق مع النسج المقطعية العربية. وهي لفظة ذات نسيج صوتي موافق للنسج الصوتية العربية. عند تعريب هذه اللفظة أبدلت الدال ذالاً، وحذفت الألف من آخر الكلمة.

بَرَّكَان: ص ح ص، ص ح، ص ح ح ص. **تَاسُومَة:** ص ح ح، ص ح ح،ص ح ص. "تعريب (تَاسُم)"[١]، التي تتكون من مقطعين: ص ح ح، ص ح ص. وهما يختلفان عن المقاطع المكونة للفظة المعربة، لكنّهما موافقان للنسج المقطعية العربية. أما نسيجها الصوتي فهو موافق للنسج الصوتية العربية. عند تعريبها أضيفت الواو بين السين والميم، والتاء في آخر الكلمة. **خَفَاتِيْن**:ص ح، ص ح ح، ص ح

---

[٣] طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٣٣.

[٤] إبراهيم الدسوقي شتا، *المعجم الفارسي الكبير*، ٣/٣٢١٨. وينظر: طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٧٥. و الأب رفائيل نخلة اليسوعي، *غرائب اللغة العربية*، ص٢٤٨.

[٥] طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٩. وينظر: الشيخ أحمد رضا،*قاموس رد العامي إلى الفصيح*، ص٣٦. و الأب رفائيل نخلة اليسوعي، *غرائب اللغة العربية*، ص١٧٤.

[١] السيد أدي شير،*معجم الألفاظ الفارسية المعربة*، ص٣٣. وينظر: الشيخ أحمد رضا،قاموس رد العامي إلى الفصيح، ص٧٤.

ح ص.وهي جمعمفردهخُفْتَان، وهي لفظة معربةتعريب (قُفْطَان)، عند تعريبها أبدلتالقاف خاءًوالطاء تاءً.**دِنِّيَّة**: ص ح ص، ص ح ح، ص ح ص. واللفظة دخيلة دخلت العربية كما هي دون تغيير.**سَرَاوِيْل**: ص ح، ص ح ح، ص ح ح ص. جمع مفردها (سروال)، وهي "تعريب لفظة (سِرْبَال) الفارسية"(٢)، المكونة من المقاطع: ص ح ص، ص ح ح ص. وهي مقاطع مختلفة عن مقاطع اللفظة المعرّبة، لكنّها لا تختلف عن النسج المقطعية العربية، وكذلك نسيجها الصوتي موافق للنسج الصوتية العربية. عند تعريبها أبدلت الباء واواً.**شَسْتَجَه**: ص ح ص، ص ح، ص ح ص. وهي لفظة دخيلة لم يطرأ عليها تغيير، ولها النسيج المقطعي والصوتي الموافق للنسج المقطعية والصوتية العربية.**طَيْلَسَان**:ص ح ص، ص ح، ص ح ح ص. "معرّب (تَالِسَان)"(٣)، المكونة من المقاطع: ص ح ح، ص ح، ص ح ح ص، وهي المقاطع ذاتها التي تتكون منها اللفظة المعربة، وهي تشكّل نسيجاً مقطعياً موافقاً للنسج المقطعية العربية، وكذلك نسيجها الصوتي موافق للنسج الصوتية العربية. عند تعريبها أبدلت التاء طاءً، والألف ياءً. **قَرَاطِق**:ص ح، ص ح ح، ص ح ص. وهي جمع مفرده(قَرْطَق)،واللفظة تعريب(كُرْتَه)،عند تعريبها أبدلت الكاف قافاً والتاء طاءً والهاء قافاً.

تتكون كلمات هذا النوع من نسج مقطعية موافقة للنسج المقطعية العربية، ولها نسج صوتية موافقة أيضاً للنسج الصوتية العربية.

الكلمات المكونة من أربعة مقاطع في الوقف: وهي:

قُلُنْسُوَة: ص ح، ص ح ص، ص ح، ص ح ص.

وهي لفظة مكونة من نسيج مقطعي موافق للنسج المقطعية العربية، ومن نسيج صوتي موافق للنسج الصوتية العربية.

الدراسة الدلالية:

(٢)طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٣٥. وينظر: د. خليل الجر، *المعجم العربي الحديث*، ص ٦٦٠.

(٣)د. محمد ألتونجي، معجم المعربات الفارسية، ص١٣٢. وينظر: السيد أدي شير،*معجم الألفاظ الفارسية المعربة*، ص١١٣. و إبراهيم الدسوقي شتا، *المعجم الفارسي الكبير*، ٢/١٨٧٠.

وتتضمن هذه الدراسة المفردات الأعجمية التي تخصّ ألفاظ الألبسة والأكسية والأقمشة، وكل ما يرتبط بها من أسماء وصفات و ألوان، وهي: بَرْذَعَة، بَرَّكَان، تَاسُومَة، تِكَّة، تمشك، جُرْمُوق،خَفَاتِيْن، درّاعة، دنّيَة، دُوَاج، زنّار، سَرَاويل،شستجة، شمشك، طيلسان،قَرَاطِق،قُلُنسُوة،هميَان.

بَرْذَعَة:

وقد جاءت لدى العامة في قولهم: "فإذا بخدمٍ قد جاءوا فأدخلوا كل واحد وصاحبته إلى بيت في نهاية الحسن والطيب مفروش بفاخر الفرش، وفيه برذعة وطية سرية، فبخرونا عليها"[١].

وقد وردت هذه اللفظة في المعاجم على أنها "الحلس الذي يلقى تحت الرحل كالمرشحة وخص بعضهم به الحمار... وكذلك العامة تطلقها على الإكاف أو على نوع منه. والبرذعة من الأرض: لا جَلَد و لا سهل"[٢].

وهي لفظة "آرامية "بَردَعتا" أي حلس الدابة مرادفه وِكاف."[٣].

تطورت دلالة هذه اللفظة في العبارة السابقة بالتعميم والتوسيع، فاستخدمت للدلالة على الأقمشة المفروشة على الأرض، وليس على حلس الدابة فقط. والمعنى السياقي متطور عن المعنى المعجمي.

بَرَّكَان:

وردت لفظة بَرَّكَان لدى العامة في العبارة الآتية: "... وإذا في البيت بَرَّكَان معلق على حبل، فلفَّ به الرزم، ودعا بالحّمال، فحملها عليه، وقصد المشرعة."[٤].

"يقال للكساء الأسود: البَرَّكَان."[٥].

---

[١] القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ١٧٥/٢.

[٢] الزبيدي، *تاج العروس*، ٢٧٢/٥. وابن منظور، *لسان العرب*، ٥٧/٢.

[٣]طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٩. وينظر: الشيخ أحمد رضـــا، *قـــاموس رد العـــامي إلى الفصيح*، ص٣٦. و الأب رفائيل نخلة اليسوعي، *غرائب اللغة العربية*، ص١٧٤.

[٤] القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ٩٤/٧.

[٥]الزبيدي، *تاج العروس*، ١٠٧/٧. وينظر: رينهارتدوزي، *معجم مفصل في أسماء الألبسة عند العرب - عربي فرنسي*، ص٦٩.

وهي لفظة دخيلة تعني "الكساء الأسود تعريب پِرْكانَه ومعناها الرقعة واسم ثوب منسوج من الحرير الخشن... نوع حرير ملون."[٦].

لم تتغير دلالة هذه اللفظة في العبارة السابقة، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

تَاسُومَة:

وردت هذه اللفظة لدى العامة في السياق الآتي: "فلما كان اليوم الرابع عمل على بيع ما عليه ليأكل ببعضه، و ليشتري بالبعض الآخر تاسومة، ومرقعة، وركوة، ويخرج من زي فيج إلى بلد آخر، لأنه بقي ثلاثة أيام لم يأكل شيئاً."[٧].

لم ترد هذه اللفظة في المعاجم العربية، لكنها وردت في معاجم المعربات، وهي "ضرب من الأحذية تعريب تَاسُم ومعناها الضفيرة والقِدّة والسَّير وفَرَعة الحذاء وتقربها اليونانية."[٨].

استخدمت هذه اللفظة في العبارة السابقة بالدلالة المعجمية ذاتها، وهي ضرب من الأحذية، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

تِكَّة:

جاءت هذه اللفظة لدى العامة في العبارة الآتية: "بلغني أن أبا يوسف لما مات خلف في جملة كسوته مائتي سراويل خز، دون غيرها من أصناف السراويلات. وأن جميع سراويلاته كانت مختصة كل سراويل بتكة أرمني تساوي ديناراً..."[١].

والتكة في اللغة "رباط السراويل، قال ابن دريد: لا أحسبها إلا دخيلاً وإن كانوا تكلموا بها قديماً."[٢].وما ذهب إليه ابن دريد صحيح فاللفظة "آرامية "تكتا" معناه رباط وشد."[٣].

---

[٦]السيد أدي شر، معجم *الألفاظ الفارسية المعربة*، ص٢٠. وينظر: الأب رفائيل نخلة اليسوعي،*غرائب اللغة العربية*، ص٢١٨.

[٧]القاضي التنوخي، *الفرج بعد الشدة*، ١١٧/٣.

[٨] طوبيا العنيسي،*تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٣٣.

[١]القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ٢٥٤/١. ووردت عند القاضي التنوخي،*الفرج بعد الشدة*، ٢٤٩/٤.

[٢]الزبيدي، *تاج العروس*، ١١٥/٧. وينظر:ابن منظور، *لسان العرب*، ٢٣٠/٢. وشهاب الدين الخفاجي،*شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل*، ص١٧٨.

تطورت دلالة اللفظة في العبارة السابقة مجازياً بالاستعارة، فالتكة رباط السراويل، والمعنى السياقي متطور عن المعنى المعجمي بالاستعارة.

تَمْشَك:

وردت لفظة تَمْشَك لدى العامة في السياق الآتي: "... ومشى فدخلت إلى مسجد، وغيرت عمامتي، وأمرت غلامي أن يأخذ دابتي، ويقف لي عند الجسر بها، ونزعت خفي، ولبست تمشك غلامي، ومشيت، فاتبعته بسرعة مشيته."[٤].

لم ترد لفظة تمشك في معاجم اللغة العربية، لكنها وردت في حاشية المحقق، و لم تتغير دلالة هذه اللفظة في العبارة السابقة، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

جُرْمُوق:

وردت لدى العامة في قولهم: "فلما كان في اليوم الثالث، تأملت أصاغر من جاءني، فإذا البقال، وعليه عمامة وسخة، ورداء لطيف، وجبة قصيرة، وقميص طويل، وفي رجله جرموقان، وهو بلا سراويل."[٥].

ولفظة جرموقان مثنى مفردها (جُرْمُوق)؛ والجرموق "خف صغير، وقبل خف صغير يلبس فوق الخف."[٦].

أما أصل هذهاللفظة فهو "فارسي مركب من "سَر" أي راس وفوق و"مُوزه" أي خف وحذاء وفي الإفرنسيةgalocheكالوش مأخوذ من اليوناني Kalopous معناه رجل من خشب مرادفه خف الخف."[٧].

---

[٣]طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص١٩. وينظر: رينهارتدوزي، معجم *مفصل في أسماء الألبسة عند العرب*، ص٩٥. والأب رفائيل نخلة اليسوعي، *غرائب اللغة العربية*، ص١٧٥.

[٤]القاضي التنوخي،*نشوار المحاضرة*، ٢٨١/٣. وقد جاء في الحاشية أن "التمشك نوع من المداسات"، و لم يذكر مصدر اللفظة.

[٥]القاضي التنوخي، *الفرج بعد الشدة*، ١٦٤/٣.

[٦]الزبيدي، *تاج العروس*، ٣٠٥/٦. وينظر: الفراهيدي، *العين*، ٢٤٢/٥. وابن منظور، *لسان العرب*، ١٣٢/٣.

[٧]طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٢٠. وينظر: إبراهيم الدسوقي شتا، *المعجم الفارسي*

عند دخول هذه اللفظة إلى العربية بقيت محافظة على معناها الأصلي، و لم تتغير دلالتها، وكذلك في العبارة السابقة عند العامة، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

خَفَاتِيْن:

وردت لدى العامة في قولهم: "وكانت الأخت، تشدها في أوساط الجواري، وتلبسهن القراطقوالخفاتين."[١].

لم ترد هذه اللفظة في المعاجم العربية، لكنها جاءت في معاجم المعربات، وهي جمع مفرده (خُفْتَان) وهو "فارسي محض وهو ثوب من القطن يلبس فوق الدرع ومنه التركي قَفْتَان والكردي خِفْتَان."[٢].

لم تتغير دلالة اللفظة لدى العامة في لعبارة السابقة، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

دِنِّيَّة:

وقد جاءت لفظة خف لدى عامة القرن الرابع الهجري في قولهم: "فاحتاج يوماً إلى مشاورة الحاكم في ما يشاور في مثله فقال: استدعوا القاضي، فحضر، وكان قصيراً، وله دنية طويلة..."[٣].

لم ترد هذه اللفظة في المعاجم العربية، لكنها وردت في معاجم الألبسة باللغة الفرنسية " G'est, suivant les dictionnaires."[٤].

لم تتغير دلالة اللفظة، إذ دلت على العمامة. والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

دُوَاج:

جاءت هذه اللفظة لدى العامة في السياق الآتي: "وإذا كلب له يخرج بخروجه، ويدخل بدخوله، وإذا جلس على بابه قرّبه، وغطاه بدوّاج كان عليه."[٥].

الكبير، ٨٢٩/١. و الأب رفائيل نخلة اليسوعي، *غرائب اللغة العربية*، ص٢٢٢.

[١]*القاضي التنوخي، نشوار المحاضرة*، ٨٤/٣.

[٢]السيد أدي شير، معجم *الألفاظ الفارسية المعربة*، ص٥٦.وينظر: د. إبراهيم السامرائي، *التكملة للمعاجم العربية من الألفاظ العباسية*، ص٥٣.

[٣] القاضي التنوخي*نشوار المحاضرة*، ٢٦/٢. وورد في الحاشية أن "الدنية: عمامة تشبه الدن في شكلها، كانت تلبسها القضاة. و لم يذكر المصدر الذي أخذ عنه.

[٤]رينهارتدوزي، معجم *مفصل في أسماء الألبسة عند العرب*، ص١٨٥.

والدّوّاج "ضرب من الثياب، قال ابن دريد: لا أحسبه عربياً صحيحاً... الدواج: اللحاف الذي يلبس."[٦].

وقد جاء في معاجم المعربات أن "الدُوَاج والدُوَّاج اللحاف الذي يلبس فارسيته دَوَاج."[٧].

لم تتغير دلالة هذه اللفظة عند دخولها العربية، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

زِنَّار:

جاءت لفظة زنار لدى العامة في قولهم: " قال: ففرح التركي فرحاً عظيماً شديداً، و لم يحسن أن يأخذ عليّ الإسلام، فتعتع في كلامه،وقطعت الزنار وأسلمت بحضرته."[٨].

الزنار في اللغة "ما يلبسه الذمي يشدّه على وسطه... والزنار ما على وسط المجوسي والنصراني."[٩].

ولفظة زنار ذات أصل "يوناني zone معناه منطقة ونطاق."[١].

خصصت دلالة هذه اللفظة عند دخولها إلى العربية؛ فالزنار هو ما يلبسه المجوسي والنصراني. أما سياقياً فلم تتغير دلالة هذه اللفظة عن دلالتها في المعاجم العربية، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

سَرَاوِيْل:

وردت لدى العامة في العبارة الآتية: "... والملك جالس فيه وعليه قميص قصب في نهاية الخفة والحسن وسراويل دبيقي بتقطيع بغدادي..."[٢].

---

[٥]القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ٢٠٦/٤.

[٦]الزبيدي، *تاج العروس*، ٤٦/٢. وينظر: ابن منظور،*لسان العرب*، ٣٢٢/٥.

[٧] السيد أدي شير، معجم *الألفاظ الفارسية المعربة*، ص٦٨. ينظر: رينهارتدوزي، معجم *الألبسة عند العرب*، ص١٨٦.

[٨]القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ٢٧٢/٨.

[٩]ابن منظور، *لسان العرب*، ٦٤/٧.

[١]طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٣٣.

[٢]القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ١٠٦/٣. ووردت في المرجع ذاته، ٢٥٤/١، ٧١/٣. وعند القاضي التنوخي،*الفرج بعد الشدة*، ٢٩٠/٢، ١٦٤/٣.

ولفظة سراويل لفظة "معربة، وجاء السراويل على لفظ الجماعة، وهي واحدة، وقد سمعت غير واحد من الأعراب يقول: سرْوال... وقال الليث: السراويل أعجمية أعربت وأنثت... السراويل: فارسي معرب يذكر ويؤنث."[٣]. والسراويل لفظة معربة، للفظة الفارسية "سربال معناه فوق القامة وهو لباس معروف."[٤].

تطورت دلالة هذه اللفظة معجمياً بالاستعارة، وكذلك تطورت دلالتها في العبارة السابقة، والمعنى السياقي متطور عن المعنى المعجمي بالاستعارة.

شَسْتَجَه:

جاءت لفظة شَسْتَجَه في قول العامة: "فأنا كذلك إذ وجدت شستجة، كان لي فيها خاتم عقيق، كبير الفص، كثير الماء، فأخذته."[٥].

لم ترد هذه اللفظة في معاجم اللغة العربية، وكذلك لم ترد في معاجم الألبسة، لكنها وردت في معاجم المعربات، وجاء فيها "شستجة: معرب منشفة، منديل"[٦].

لم تتغير دلالة هذه اللفظة لدى عامة القرن الرابع الهجري، فقد استخدمت في العبارة السابقة للدلالة على قطعة من القماش. والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

شَمْشَك:

لفظة جاءت على ألسنة العامة في قملهم: "فسكنته وطرحت عليه قميصاً ومنديلاً، وأمرت له بدراهم وشمشك فشكرني."[٧].

---

[٣] ابن منظور، *لسان العرب*، ١٧٥/٧.

[٤] طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٣٥. وينظر: د. خليل الجر، *المعجم العربي الحديث*، ص ٦٦٠.

[٥] القاضي التنوخي، *الفرج بعد الشدة*، ٢٤٢/٤. جاء في الحاشية أن "الشستجة: المنديل، أو القطعة من القماش تستعمل للمسح، ويسميها البغداديون اليوم: الكفية.".

[٦] إبراهيم الدسوقي شتا، *المعجم الفارسي الكبير*، ١٧٢٠/٢.

[٧] القاضي التنوخي، *الفرج بعد الشدة*، ٣٥١/٣.

لم تورد معاجم اللغة العربية هذه اللفظة، لكنها جاءت في معاجم الألبسة، وقد جاء فيها: "... فقدم له المملوك شمشك مطبوع بالإبريسم والحرير الأخضر مرصع بالذهب الأحمر فأخذه أبو الحسن ووضعه في كمه وصاح المملوك وقال: يا الله يا الله يا سيدي هذا شمشك مداس لرجليك حتى تدخل المسترفق."[١].

لم تتغير دلالة هذه اللفظة لدى العامة في العبارة السابقة، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

طَيْلَسَان:

وردت لدى العامة في قولهم: "كنا في دار مؤنس، والناس يهنونه، وعلي بن عيسى مستتر، فلم يشعر إلا وقد جاء علي بن عيسى بطيلسان..."[٢].

الطيلسان هو: "ضربٌ من الأكسيةِ... الطّيلسان ليس بعربيّ. وأصلُهُ فارسيٌّ إنّما هو تالشان، فأعرب"[٣].

والصحيح أنّ الطيلسان هو:"رداءمدوّرأخضر واسع لا أسفل له. لحمته أو سداه من صوف يلبسه الخواص من العلماء والمشايخ، وهو من لباس العجم معرّب (تالشان): جبّة"[٤].

لم تتغير دلالة هذه اللفظة عند دخولها إلى العربية، وكذلك عند استخدام العامة لها في العبارة السابقة، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

قَرَاطِق:

وردت لدى العامة في قولهم: "وكانت الأخت، تشدها في أوساط الجواري، وتلبسهن القراطقوالخفاتين."[٥].

---

[١] معجم مفصل في أسماء الألبسة عند العرب، ص٢٣١. وينظر: المعجم الفارسي الكبير، ١٧٥٣/٢.

[٢] القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ٥٤/٢. ووردت في المرجع ذاته، ١٠٠/٣.

[٣] ابن منظور، *لسان العرب*، ١٣٢/٩. وينظر: الزبيدي، *تاج العروس*، ١٧٩/٤. ورينهارتدوزي، معجم *مفصل في أسماء الألبسة عند العرب*، ص٢٨٠.

[٤] د. محمد ألتونجي، معجم *المعربات الفارسية*، ص١٣٢. وينظر: السيد أدي شير، معجم *الألفاظ الفارسية المعربة*، ص١١٣. و إبراهيم الدسوقي شتا، *المعجم الفارسي الكبير*، ١٨٧٠/٢.

[٥] *القاضي التنوخي*، *نشوار المحاضرة*، ٨٤/٣.

وهي جمع مفردهقُرْطَقو"القُرْطَقُ هو القَباءُ، وهو لبس معروف معرب كُرْتَه... وإبدال القاف من الهاء في الأسماء الُمعرّبة كثير."[٦].

واللفظة معربة،وهي تعريب "كرته الفارسية وهو لباس قصير تقول له العوام شاية."[٧].

لم تتغير دلالة اللفظة في العبارة السابقة، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

قُلُنْسُوَة:

وردت في قول العامة: "ثم أذن له المتوكل لما خلا فدخل إليه وكان على رأسه قلنسوة لاطية، وفي يده عكاز."[٨].

القلنسوة "من ملابس الرؤوس معروف... القلنسوة: تلبس في الرأس."[٩].

واللفظة لاتينية الأصل وهي "نوع من ملابس الرأس للنساء."[١].

لم تتغير دلالة هذه اللفظة عند دخولها العربية، وكذلك عند استخدامها لدى العامة في العبارة السابقة، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

هِمْيَان:

وردت لفظة هميان لدى العامة في قولهم:"... وخرجت من الناووس، وفتحت الهميان، فإذا فيه خمسمائة درهم، وبعت السيف بمائة"[٢].

والهميان في اللغة "التِّكَّة،وقيل للمِنْطَقة: هِمْيان ويقال للذي تُجعل فيه النفقة، ويشدّ على الوَسَط: هِمْيان. والهِمْيان دَخيل معرَّب. والعرب قد تكلموا به قديماً، فأَعرَبوه... الهميان: تكة السراويل"[٣].

---

[٦]ابن منظور، *لسان العرب*، ٧٤/١٢.

[٧]*شهاب الدين الخفاجي،شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل*،ص٤٠٤. وينظر:السيد أدي شير، معجم *الألفاظ الفارسية المعربة*، ص١٢٤.

[٨]القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ١٣/٨. ووردت عند: القاضي التنوخي،*الفرج بعد الشدة*، ٣٦٣/١، ٢٩٨/٢.

[٩]ابن منظور، *لسان العرب*، ١٨٣/١٢. وينظر: الزبيدي،*تاج العروس*، ٢٢١/٤.

[١]رينهارتدوزي، معجم *مفصل في أسماء الألبسة عند العرب*، ص٣٦٥، ٣٦٦.

[٢]القاضي التنوخي، *نشوار المحاضرة*، ٢٥٣/٥. القاضي التنوخي، *الفرج بعد الشدة*، ٣٦٩/٢، ٢٨٨/٣.

واللفظة معربة وهي "في الفارسية "هَميان" معناه كيس الدراهم وكان الناس قديماً يتمنطقون به... صُرّة."[٤].

لم تتغير دلالة هذه اللفظة عند دخولها إلى العربية، والمعنى السياقي موافق للمعنى المعجمي.

الخاتمة والنتائج:

تمت في الصفحات السابقة دراسةالألفاظ الأعجميةالدالّة على الملابس والأقمشة لدىالعامة في القرن الرابع الهجري، صوتياً ودلالياً، وما نلاحظه من خلال هذه الدراسة أن الدراسة الصوتية للفظة ما تقتضي تحليل هذه اللفظة إلى مقاطع صوتية، وتحديد موافقة اللفظة للمقاطع الصوتية العربية، أو مخالفتها لها، وكذلك دراسة التطور الدلالي للفظة معينة يقتضي متابعةهذه اللفظة في المعاجم اللغوية، واستقصاء المعاني والدلالات التي حملتها هذه اللفظة خلال مراحل حياتها، ثم ملاحظة استخدام العامة لهذه الدلالات سياقياً، ومقارنتها مع الدلالات المعجمية، ونستطيع من خلال ما سبق أن نستخلص بعض النتائج، ولعلّ أبرزها:

أ- على المستوى الصوتي:

١- جاءت معظم ألفاظ الملابس والأقمشة على ألسنة العامة في القرن الرابع الهجري في كتابي (نشوار المحاضرة) و (الفرج بعد الشدة) ضمن نسج مقطعية موافقة للنسج المقطعية العربية، وهي: برّكان، تكّة، تمشك،خفاتين،دُوَّاج،شمشك، طيلسان،قراطق،قلنسوة، هميان.

٢- هناك ألفاظ أعجمية جاءت نسجها المقطعية مخالفة للنسج المقطعية للفظة المعربة، لكنها موافقة للنسج المقطعية العربية، وهي: برذعة، تاسومة، جرموق، زنار، سراويل.

ب- على المستوى الدلالي:

[٣]ابن منظور، *لسان العرب*، ١٥/٩٧.

[٤]إبراهيم الدسوقي شتا، *المعجم الفارسي الكبير*، ٣/٣٢١٨. وينظر: طوبيا العنيسي، *تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، ص٧٥. والأب رفائيل نخلة اليسوعي، *غرائب اللغة العربية*، ص٢٤٨.

١- هناك بعض الألفاظ استخدمتها العامة سياقياًبالدلالة المعجمية ذاتها، وهي:برّكان، تاسومة، تمشك، جرموق،خفاتين، دنّية، دوّاج،شمشك، طيلسان،قراطق، قلنسوة، هميان.

٢- أما الألفاظ التي تطورت دلالتها، فقد تنوعت مظاهر هذا التطور، فهناك ألفاظ تطورت بالتخصيص، وهي لفظة: زنّار.

وألفاظ تطورت بالتعميم، وهي لفظة: برذعة.

وألفاظ تطورت مجازياً بالاستعارة، وهي: تكّة، سراويل.

وألفاظ تطورت بالتخصيص، وهي لفظة: زنّار.

٣- أما فيما يتعلق بالألفاظ الدخيلة، فقد استخدم بعضها عند العامة بالدلالة الأصلية التي تحملها في اللغة الأم،وبعضها الآخر حمل دلالة جديدة عند استخدامه عند العامة في اللغة الجديدة.

المصادر والمراجع

١. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا. معجم *مقاييس اللغة*، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢.

٢. ابن قتيبة، أبو محمد. *أدب الكاتب*، تحقيق: محمد الدالي، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٢.

٣. ابن مكي، *تثقيف اللسان وتلقيح الجنان*، تحقيق: عبد العزيز مطر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة.

٤. أبو شريفة، د. عبد القادر، لافي، حسين،غطاشة، داود،*علم الدلالة والمعجم العربي*، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق١٩٨٩.

٥. أدي شير، السيد،معجم *الألفاظ الفارسية المعربة*، مكتبة لبنان، بيروت١٩٩٠.

٦. ابن منظورالإفريقي، جمال الدين،*لسان العرب*، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت ٢٠٠٤، ٩/٧.

٧. ألتونجي، د. محمد، معجم *المعربات الفارسية*، مراجعة: السباعي محمد السباعي، الطبعة الثالثة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ١٩٨٨.

٨. الأنطاكي،محمد،*المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها*، ط٣، دار الشرق العربي، بيروت.

٩. الأنطاكي، محمد،*الوجيز في فقه اللغة*، دار الشرق، الطبعة الثالثة، بيروت١٩٦٩.

١٠. أنيس، د. إبراهيم، *الأصوات اللغوية*، الطبعة الثالثة، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦١.

١١. أنيس، د. إبراهيم،*دلالة الألفاظ*، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٣.

١٢. أولمان، ستيفن، *دور الكلمة في اللغة*،ترجمة: د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٦٢.

١٣. أيوب، د. عبد الرحمن،*أصوات اللغة*، الطبعة الأولى، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٥٨.

١٤. أيوب،عبدالرحمن،*اللغةوالتطور*، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية ١٩٦٩.

١٥. بالمر، ف.آر،*علم الدلالة*، ترجمة: مجيد الماشطة، الجامعة المستنصرية، بغداد ١٩٨٩.

١٦. بركة، د. بسام، *علم الأصوات العام*، مركز الإنماء القومي، لبنان.

١٧. البستاني، بطرس، *محيط المحيط*، مكتبة لبنان، *بيروت ١٩٧٩*.

١٨. البطليوسي، ابن السيد،*الاقتضاب في شرح أدب الكتّاب*، تصحيح: عبد الله البستاني، الطبعة الأدبية، بيروت.

١٩. التنوخي، القاضي،*الفرج بعد الشدة*، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت ١٩٧٨.

٢٠. التنوخي، القاضي،*نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة*، تحقيق: عبود الشالجي، الطبعة الثانية، دار صادر، بيروت ١٩٩٥.

٢١. الثعالبي، أبو منصور،*ثمار القلوب في المضاف والمنسوب*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥.

٢٢. الجبوري،عبدالله،*المعجم العربي بين العامي والفصيح*،ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ١٩٩٨.

٢٣. الجر، د.خليل، *المعجم العربي الحديث*، مكتبة لاروس، باريس.

٢٤. جيرو، بيير،*علم الدلالة*، ترجمة: د. منذر عياشي، دار طلاس، دمشق ١٩٨٨.

٢٥. حماد، د. أحمد عبد الرحمن،*عوامل التطور اللغوي* ، ط١، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٣.

٢٦. الخفاجي، شهاب الدين، *شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل*، تحقيق: د. قصي الحسن، الطبعة الأولى، دار الشمال، لبنان ١٩٨٧.

٢٧. الداية، د. فايز،*علم الدلالة العربي*، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق ١٩٨٥.

٢٨. الدسوقي شتا، إبراهيم، *المعجم الفارسي الكبير*، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٢.

٢٩. دوزي، رينهارت، معجم *مفصل في أسماء الألبسة عند العرب*، مكتبة لبنان، بيروت.

٣٠. رضا، الشيخ أحمد، *قاموس رد العامي إلى الفصيح*، الطبعة الثانية، دار الرائد العربي، ١٩٨١.

٣١. الزُّبيدي،أبوبكر،*لحن العوام*، تحقيق:د. رمضان عبد التواب، مكتبة دار العروبة، القاهرة ١٩٦٤.

٣٢. الزبيدي،محمدبن محمد،*تاج العروس في جواهرالقاموس*، ط١، دار صادر، بيروت ١٣٠٦ه.

٣٣. السامرائي، د. إبراهيم،*التطور اللغوي التاريخي*، الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت ١٩٨١.

٣٤. السامرائي، د. إبراهيم،*التكملة للمعاجم العربية من لألفاظ العباسية*،الطبعة الأولى، دار الفرقان، الأردن١٩٨٦.

٣٥. السامرائي، د. إبراهيم، *مباحث لغوية*، بغداد ١٩٧١.

٣٦. عبد التواب، د. رمضان، *التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه*،الطبعة الأولى،مطبعة المدني، مصر ١٩٨٣.

٣٧. عمر، د. أحمد مختار،*علم الدلالة*، الطبعة الأولى، مكتبة دار العروبة، الكويت ١٩٨٢.

٣٨. العنيسي، طوبيا،*تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية*، دار العرب، مصر ١٩٨٨-١٩٨٩.

٣٩. الفراهيدي، الخليل بن أحمد،*العين*، تحقيق: د.مهدي المخزومي، د.إبراهيم السّامرّائي، الطبعة الأولى، مؤسسة الأعلمي، بيروت ١٩٨٨.

٤٠. فندريس،*اللغة*،ترجمة:عبدالحميدالدواخلي ومحمد القصاص،مكتبةالأنجلوالمصرية،القاهرة ١٩٥٠.

٤١. قدور، د. أحمد محمد،*مبادئ اللسانيات*، الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق ١٩٩٩.

٤٢. قدور، د. أحمد،*مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري*، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨.

٤٣. كانتينو، جان، *دروس في علم أصوات العربية*، ترجمة: صالح القرمادي، تونس ١٩٦٦.

٤٤. المبارك، محمد،*فقه اللغة دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية*، مطبعة جامعة دمشق، دمشق١٩٦٠.

٤٥. مجاهد، د. عبد الكريم،*علم اللسان العربي فقه اللغة العربية*، ط١، دار أسامة، الأردن٢٠٠٥.

٤٦. مصطفى، إبراهيم، الزيات، أحمد حسن، عبد القادر، حامد، النجار، محمد علي، *المعجم الوسيط*، الطبعة الثانية، مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٧٢.

٤٧. المعايطة، د. ريم، *براجماتية اللغة ودورها في تشكيل بنية الكلمة*، دار اليازوري، عمان ٢٠٠٨.

٤٨. وافي، د. علي عبد الواحد، *اللغة والمجتمع*، دار النهضة، مصر.

٤٩. اليسوعي،الأب رفائيل نخلة، *غرائب اللغة العربية*، ط٥، دار المشرق، بيروت ١٩٩٦.

المراجع الأجنبية:

50. Palmer. *Semontics*, Cambridge University Press, Cambridge,1976, p:11-12.

نظرة تحليلية في الفصول و الغايات لأبي العلاء المعري

الدكتور علي گنجيان خناري*

الدكتور عبدالأحد غيبي**

فرشيد فرجزاده***

الملخص

لقد ترك المعري عدداً ملحوظاً من المؤلفات والتصنيفات. من أهم آثاره المنثورة الذي يعتبر مصدراً قيماً في تاريخ الأدب العربي هو الفصول والغايات. هذه المقالة ستلقي الضوء على هذا الكتاب من ناحية الشكل والمضمون: الجرس والإيقاع والمفردات والخيال ونظم الجمل وطريقة التعبير والتصميم والبناء هي الموضوعات التي ستبحث عنها هذه المقالة بالتطرق إلى كتاب الفصول والغايات من حيث الشكل. وتسبيح العاقل وتمجيده وتسبيح غير العاقل هما الموضوعان الرئيسيان يشكلان اللذان محور البحث عن هذا الكتاب من حيث المضمون. وبما أنّ بعض الناقدين يعتقدون أنّ كتاب الفصول والغايات قد كتبه المعري معارضة لكلام الله فهذه المقالة تذود عن الكاتب بتقديم نموذج وأدلة تزيل غبار التهمة من ساحة الكتاب وكاتبه.

كلمات مفتاحية: الأدب العربي، أبوالعلاء المعري، الفصول والغايات.

المقدمة

إنّ كتاب الفصول والغايات من أهم كتب أبي العلاء النثرية إن لم يكن أهمّها على الإطلاق. "وهو كتاب موضوع على حروف المعجم ما خلا الألف، لِأنّ فواصله مبنية على أن يكون ما قبل الحرف المعتمد فيها ألفاً".[١]

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة الطباطبائي، طهران.

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة للشهيد المدني آذربيجان، إيران.

***ماجستير في اللغة العربية و آدابها.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٥/٩ هـ.ش= ٢٠١١/٧/٣١م تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/١٩ = ٢٠١١/١٢/١٠م

"وهو منقسم إلى ثمانية و عشرين فصلاً وكلّ فصل لحرفٍ ينقسم إلى فِقَرٍ، وقد التزم أبوالعلاء في كثير من الفقر أن تشترك سجعاتها في حرفين أَو أكثر والتزم بجانب ذلك أن يجلب إلى سجعات الكتاب كثيراً من الألفاظ الغريبة ويكثر في هذا الكتاب من ذكر المصطلحات العلمية يجلبها من جميع العلوم."[٢]، من اللغة والأدب والعروض والنحو والصرف والتاريخ والحديث والفقه والفلك وعلم النّجوم.

ينقسم العلماء والمحققون الذين أدلوا بآرائهم عن هذا الكتاب إلى أقسام: فريق منهم لم يروا الكتاب و لم يقرأوه، بل سمعوا عنه فقط، وفريق قرأوه و لم يفطنوا لما قصده المعري، وفريق آخر من الحُسّاد أساؤوا الظنّ بالمعري وطعنوا بكتابه بالمعارضة للقرآن بسبب تشاؤم صاحبه وزندقته ولعله بسبب أنّه سمّي الكتاب "الفصول والغايات في محاذاة السور والآيات"[٣] ويعتقد بعضهم أن هذا الكتاب ألّفه المعري معارضةً للقرآن وتشبّهاً بنظمه.ومن المؤرخين وأصحاب التراجم الذين اتهموا المعري بمعارضته للقرآن هم حاجي خليفة (١٠١٧-١٠٦٨هـ) وشمس الدين الذهبي (٦٧٣-٧٤٨هـ) وأبوالفرج ابن الجوزي (٥٠٨-٥٩٧هـ) و...

يرى البعض أنّه قيل في تمجيد الله عزّ و جلَّ. يدلي الدكتور طه حسين برأيه في عدم معارضة المعري للقرآن الكريم قائلاً: "لو أردنا بمعارضة المعري للقرآن تأثّره به وسعيه لتقليده به عندئذٍ هو عارضه لأنّ القرآن نموذج عالٍ للفنّ الأدبي الذي أعجب المعرّي فتأثّر به."[٤] ويقول في موضع آخر من كتابه: "لا أحسب أن يكون قد فكر أبوالعلاء في مثل هذا الموضوع لأنّه كان أخشع من أن يرنو إلى هذه المرحلة وأفطن من أن يقوم بعملٍ لا سبيل إليه."[٥] ويقول شوقي ضيف "هذا كتاب جميعها وعظ ...قصد به إلى تمجيد الله العلى الأعلى" كما يرى أن أبا العلاء لا يريد محاذاة القرآن في أسلوبه وإنما يريد محاذاته

٤ - جمع من المولفين، *تعريف القدماء بأبي العلاء عن إنباه الرواة على أنباه الرواة للقفطي*، ص٣٨.

[٢]- شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الشام*، ص ٣٣٠.

[٣]-المصدر نفسه، ص ٣٢٩.

[٤]- طه حسين، گفت وشنود فلسفي در *زندان أبوالعلاء معرّي*، ترجمه حسين خديوجم (ترجمة مع أبي العلاء في سجنه)، ص٢٦٥.

[٥]- المصدر نفسه، ص٢٦٦.

في تمجيد الله وتحميده والثناء عليه... والكتاب جميعه وعظ وزهد وخوف من الله وتقوى وورع وعبادة ونسك مع الشعور الدائم بالتقصير إزاء ربه وعبادته المثلى".[١]

يستهدف هذا البحث دراسة كتاب الفصول والغايات من ناحية التصميم والبناء. ويبدأ بالتطرق الموجز إلى حياة أبي العلاء صاحب هذا الكتاب ثمّ يدرس الكتاب من ناحية الشكل فهنا يتكرس الكلام على الجرس والإيقاع ثمّ يذكر أنّ الجرس والإيقاع هما حصيلتا السجع السائد على الكتاب بنوعيه من المطرّف والمتوازي.

هذا البحث يشير إلى مبدأ الدقة لدى المعري الذي حثّه على اختيار أدقّ المفردات لأداء ما يختلج فيه من المعاني ثم يمعن النظر في الكتاب من منظار استخدام المعري للمفردات الغريبة غير المبتذلة ثم يسوق الكلام إلى أنّه قد اعتمد الجدّ عندما أراد أن يجد طريقة للتعبير عن معانيه وأفكاره ويسعى دائماً أن يتفادى الهزل في كلامه.

وثمة أفكار تلعب دور المُصمّم والبنّاء في كتابه وهي عبارة عن الاستغفار وذكر الله وذكر الموت والإشارة إلى الذنوب والإشارة إلى قدرة الله تبارك وتعالى والتقوى والحث عليها والحديث عن الدنيا.

وينتقل الكلام في المقالة بعد هذه البحوث إلى مضمون الفصول والغايات الذي يتقسّم إلى قسمين من تسبيح العاقل وتمجيده وتسبيح غير العاقل وتمجيده. و في القسم الأول يسبّح المعرّي ربّه على لسان شخص آخر وهو يُقرّ بعظمته جلّ و علا وفي القسم الأخير يخص كلامه بالحديث عن تسبيح الله وتمجيده على لسان غير الإنسان من الجماد والنبات والحيوان.

والهدف الآخر الذي يتبعه هذا البحث هو أنّه يريد أن يثبت أنّ المعري لم يقصد إلى معارضة القرآن الكريم بكتابه هذا لأنّه يحفل بذكر الله وتسبيحه على لسان العاقل وغير العاقل وكيف يسعى وراء هذه النوايا من مُلىء قلبه إيماناً ويقيناً ولذلك يصور لنا مشهداً رائعاً يمثل به الإنسان وغير الإنسان دور المُسبّح والمُمجّد لمن يسبح له ما في السموات وما في الأرض.

١ - نظرة عابرة إلى حياة أبي العلاء المعرّي

---

[١] - شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الشام*، ص ٣٢٩

"هو أحمد بن عبدا... بن سليمان بن محمد بن سليمان بن أحمد بن سليمان بن داوود بن المطهر بن زياد ربيعة ا... بن انور بن اسحاق بن أرقم النعمان بن عدي بن غطفان بن عمر بن بريح بن جذيمة بن تيم ا... بن أسد بن وبرة بن تغلب بن حلوان بن عمران بن الحاف بن قضاعة التنوخي المعري."[١] سمّاه والده أحمد لكنّه كرهه ورأى أنّ من الأفضل أن يكون اشتقاق اسمه من الذّم بدلاً من الحمد. حيث يقول:

و أحمد سمّاني كبيري قلّما   فَعلتُ سوى ما أستحقّ به الذّما."[٢]

قد ولد المعري بمعرّة النعمان وبعد سنوات غادر مسقط رأسه إلى بغداد طلباً للعلم لكن مقامه هناك لم يستغرق طويلاً فعاد إلى المعرّة لسببين رئيسين: أحدهما "فقد أمّه التي كانت تتعهده، وفقد أسرته وفقد أصحابه الذين ألفهم وألفوه منذ الصّبا ورضى عنهم ورضوا عنه وثانيهما: أنّ أباالعلاء كان شديد الأنفة والإباء، وقد ضاق المال الذي اصطبحه إلى بغداد عن حاجاته الكثيرة في السفر و لم يستطع أن يستقدم غيره من المعرّة لبعد الشقة أو لعدم وجود ما يسدّ حاجته، كما أنّه لم يستطع أن يبذل ماء وجهه بسؤال أحد."[٣]

وبعد فترة قصيرة من حياته أي في السّنة الرابعة من عمره أُصيب بِداء الجُدري وكفّ بصره منه. كان المعري مرهف الإحساس والشعور وإنَّ ما لقيه من أذى الدّهر وصعابه قد جعل الحياة مبغوضة إليه فاختار العُزلة في حياته والزهد عن الدنيا وزخارفها هو ما يسترعي انتباهنا عند التطرّق إلى حياته. قال القفطي عن موته: "وفي يوم الجُمُعة الثالث عشر من شهر ربيع الاول يعني من سنة تسعٍ وأربعين واربعمائة توُفّي بمعرّة النعمان من الشام أحمد بن عبدا... بن سليمان التّنوخي المعري الشاعر الأديب الضّرير."[٤]

٢- الفصول والغايات من ناحية الشكل

[١] - أبوالعباس شمس الدين بن خلّكان، *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان*، ج١، ص ١١٣.

[٢] - ابوالعلاء المعري، *ديوان لزوم ما لايلزم*، ج ٢، ص ٣٠٧.

[٣] - محمد سليم الجنديّ، *الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره*، المجلد الأول، ص٢٦٤.

[٤] - جمع من المؤلفين، *تعريف القدماء بأبي العلاء عن إنباه الرواة على أنباه النّحاة للقفطي*، ص ٥٦.

سنبحث في هذا المجال عن الفصول والغايات من ناحية الشكل حيث نهتم بالجرس والإيقاع حصيلتي السجع السائد على الكتاب، والمفردات وكيفية استخدامها من قِبل الكاتب، والخيال وعناصره، ونظم الجُمل وطريقة التعبير والتصميم والبناء.

٢-١- الجرس والإيقاع:

يلازم الجرسُ والإيقاع النّثرَ المسجوعَ كما يلازم الشعر ويمكن القول بأنّ السجع في النثر هو الّذي يشكل الجرس والإيقاع ويتركهُ وراءه كظلٍّ يرافقُ صاحَبهُ أينما راحَ. والسجع: "هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر".[١] ولو تصفَّحنا الفصول والغايات وبحثنا عن السجع فيه لَرأينا أنّه يزخر بنوعين من السّجع وهما السجع المطرّف والسجع المتوازي. مثل قوله: "أمّا الإله فمرجّب، وأمّا القدر فعجب."[٢] و "أنعم ربّنا كلَّ حين، وجاء فعله بالبرَحين."[٣] و"ما أنس رجل وحيد بين اُناس حيد، عن مودّة الحَريد، رجع إلى عشيرة، بالرّشد عليه مشيرة."[٤] و"أعوذُ بعزّته من برق ارتعج، في ليل أدعَج، وهَدر الرّعد وعَجَّ، وجرى سيلٌ فتمعَّجَ، فأيقظ النائم وأزعج، وأثّر في الارضِ ولعج، وبكي في ضحك وضَحِك في انتحاب"[٥] والمُلاحَظ في العبارات الّتي مَرّ ذكرها هو اختلاف الفواصل في الوزن والاتفاق في التّقفية والفواصل هي: "المرجّب والعجب" و"حين وبرحين" و"وحيد وحيد وحريد" و"ارتعج وأدعج وعَجَّ وتمعَّج وأزعج ولعج" فالسجع الموجود بين هذه الفواصل هو السجع المطرّف.

ثمّ يقول: "أحلف بسيف هبّار وفرس ضبّار، يدأب في طاعة الجبّار، وبركة غيثٍ مدرار، ترك البسيطة حسنة الحَبار، لقد خابَ مضيع الليل والنهار، في استماع القينة وشرب العُقار"[٦]وأيضاً يقول:

---

[١]- سعدالدين التفتازاني، *مختصر المعاني*، ص ٢٩٤. و الفاصلة في النثر كالقافية في الشعر.

[٢]- ابوالعلاء المعري، *الفصول والغايات*، ص ٤٤٨.

[٣]- المصدر نفسه، ص ٢٤.

[٤]- المصدر نفسه، ص٣٥. حيد: جمع احيد و هوالذي يحيد عن الشيء و الحريد: المنفرد.

[٥]- المصدر نفسه، ص ٧٧. ارتعج البرق: إذا إشتدّ اضطرابه. اُدعج: الاسود. هَدَرَ الرعدُ: صَوَّتَ. وعَجَّ كذلك. تمعَّجَ السيلُ: إذا سال هاهنا وهاهنا. اللعج: التأثير في الجلد وفي القلبِ.

[٦]- المصدر نفسه، ص ١١. الهبّار: القاطع. والفرس الضبّار: الّذي إذا وَثبَ وقعت يداه. مجتمعتينِ. الحَبار: الاثر والهيئتة. العُقار:الخمر.

"الله الكامل، والنقص لجميعنا شامل، فماذا يومّل الآمل"[١] ففي هذه العبارات تَتّفقُ الفواصل في الوزن والتقفية وهي: "هبّار، وجبّار، وضبّار، والحَبار، والنَّهار، والكاملُ والشاملُ والآمل" والسجع الجاري بين هذه الفواصل هو السجع المتوازي.

والمعري لايلتزم السجع دائماً في كتابه إذ أنّه يجري أحياناً وراء ما يشغله عنه فاستمع إليه يقول: "خَلَقتني كما شئت وأَعطيتني ما لا أستحقُّه منك، ولعلّ في عبيدك من هو مثلي أو شرٌّ، في خزائنه بدر اللّجين والعقيان، لايطعَمُ منها المسكين ولا يغاثُ الملهوف والطُف بي رَبِّ ولا تجعل خُطاي في وعاث."[٢]

يعقّد المعري كلامه بأساليب شتّى ومنها هي: "تصعيب ممرّاته إلى أسجاعه، إذ نراه يعني بالتزام ما لا يلزم فيها فإذا هو يبني أسجاعه لا على حرف واحد، بل على حرفين أو أكثر. وهو لا يكتفي بذلك بل نراه يعدل في أحوال كثيرة إلى المجانسة وهو يستعين على هذه المجانسة باللفظ الغريب الذي كان يشغف به شغفاً شديداً."[٣]

ويتّضح لنا ممّا سبق أنّ أبا العلاء لايسجع كغيره من الكتّاب لأنَّ الآخرين من الكتاب عندما أرادوا السّجع في كلامهم يبنون أسجاعهم على حرف واحد على الأغلب والحال أنّ المعري يفرض على نفسه حرفين أو أكثر من الحرفين في أسجاعِهِ. والواقع أنّه "يلتزم في السّجع ما يلتزمه في قافية اللزوميات."[٤] والآن نأتي بنموذجين من الفصول والغايات وديوانه اللزوميات ليظهر لنا أنّه لم يحذُ حَذو الآخرين في اعتمادهم على حرف واحد في فواصل آثاره المنثورة. يقول في الفصول والغايات: "صُل على الظالم بالمُنصُل واخضب السفاسق من دم الفاسق."[٥]

---

[١]- المصدر نفسه، ص ٥٨.

[٢]- المصدر نفسه، ص ٢٧١. الوعاث: جمع وعث وهو المكان السهل الكثير الدّهس تغيب عنه الاَقدام.

[٣]- شوقي ضيف، *الفن و مذاهبه في النثر العربي*، ص ٢٦٩.

[٤]- طه حسين، *المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين «قسم مع أبي العلاء في سجنه»*، المجلّد العاشر، ص ٤٥٠.

[٥]- شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الشام*، ص ٢٠٨. المُنصُل: السيف. السفاسق: ممّا يوصف به السيف وهي طرائق فيه وقد تُسمّى الطرائق في ظهر الجمل إذا أكل الربيع السفاسق وكذلك في القوس

لقد ذكر المورخون أنّ المعري حاول معارضة القرآن في إيقاعه وفواصله ولا بدَّ من النظر إلى هذا الكلام بشيءٍ من الريب حيث أنّ مَن أمضى النظر في الفصول و لغايات وَجَدَ أنّه نسجه على أسلوب القرآن في بعض جوانب منه كما يقول: "أذلّت العائذة أباها، وأصابَ الوحدة وربّاها، والله بكرمه اجتباها، أولاها الشرف بِما حَباها، أرسل الشمال وصَباها، ولا يخاف عُقباها"[١] ففي النظرة الأولى لهذه الفقرة من الكتاب يخطر لنا أنّ صاحب الفصول نسجها على أسلوب سورة الشمس وختمها بالآية الأخيرة منها "ولا يخاف عُقباها."

عندئذٍ نحن أمام طريقين مختلفين: الطريق الأول يوجّهنا إلى الرأي الذي يقول بأنّ المعرّي أراد بهذا الكلام معارضة القرآن الكريم. أمّا الطريق الثاني يدلّنا على أنّه قلّد القرآن الكريم بعض الأحيان في أسلوبه وفي ما ينطوي عليه من صور مشبهة لبعض صور القرآن. بالنسبة للطريق الأول يمكن القول بأنّنا نرفض أن يكون المعرّي قد عارض القرآن لأنّه كان من الواجب أن يشمل هذا الأسلوب الكتاب كلّه والحال أنّنا عثرنا على هذا الأسلوب في بعض جوانب من الكتاب فقط، إذاً فالأقرب إلى الصواب والأعدل هو أن لا نقطع بمعارضة المعري للقرآن الكريم وأيضاً من المعقول أن نحكم على أنّ المعرّي قلّد القرآن في أسلوبه بعض الأحيان وأتى بصور تشبه بعض صور القرآن وقلّد من الفواصل القرآنية خاصّة فواصل سورة الشمس إعجاباً بهذه الفواصل الرائعة الجميلة.

٢ - ٢ - المفردات

كما نعلم إنّ للمفردات دوراً هاماً في خلق المفاهيم و المعاني الّتي اختلجت في نفس المعري إذاً فعلينا أن نتوقّف قليلاً لديها كي نتعرّف على القيمة الفنية للفصول والغايات أكثر فأكثر.

٢ - ٢ - ١ - الدّقّة في استخدام المفردات

عندما نريد أن نتوقّف عند كلمة شعرية كانت أم نثرية فلابدّ لنا مِن تطبيق مبدأ الدقّة عليه ومعناها أن يختار الشاعر أو (الكاتب) من الكلمات أدقّها في أداء المعنى الذي يجول في نفسه، فقد تتقارب الكلمات من حيث المعنى، ولكن بعضها أدلّ على إحساس الشاعر أو (الكاتب) من بعض، و"الشاعر

والسنان

[١] - ابوالعلاء المعري، الفصول و الغايات، ص ٢٥٣.

و(الكاتب) الموفّق هو الذي يهتدي إلى الكلمة الّتي تكون شديدة الإبانة عمّا يريدُ، لأنَّ التمييز بين الألفاظ شديد."[١]

فعلى سبيل المثال نختار هذه الجملة من الفصول والغايات وهي: "إنّ ربّنا لو اختار، لا تّخذت القائنة حبّاً من الحِبَّة"[٢] يقول المعري إنّ الله لوشاء لَجَعَلَ بذور الأعشاب قِرَطَة تزين النّساء وتُعلّق في شحمة أُذنهنَّ بغية البهجة والجمال.

هناك سوال يطرح نفسه لماذا أتى المعري بكلمة الحِبّة بدلاً عن أية كلمة أخرى؟ الحقيقة أنّه قصد بها الإشارة إلى أنَّ الله سبحانه وتعالى يفعل ما يشاء ويقضي ما أحَبَّ بحيث يقدر على أن يجعل البذور زينة للنساء جُمَع وهو اختار لفظة "الحِبّة اختياراً حسناً بسبب مجانستها مع كلمة "الحِبّ" في اللفظ والسبب الآخر الذي هدى المعري إلى اختيار هذه الكلمة هو أنّ الحبّة دون غيرها من الكلمات تصلح لأن تكون قُرطاً مُعلّقاً في شحمة أُذن النساء.

وفي موضع آخر من كتابه يقول: "لم أَر كالدنيا عجوزاً قد اشتهر خبرها بقتل الأزواج وهي على ما اشتهر كثيرة الخُطّاب"[٣] قد تمّ اختيار الكلمات في هذه العبارة العلائية اختياراً دقيقاً يدلّ على المعنى الّذي كان يجول في نفس المعري ويريد بها الإشارة إلى أنّ الدنيا تُري نفسها للراغبين فيها على مدى القرون والعصور وشبَّهها بالعجوز دون العروس إذ إنّ الدنيا مضت عليها آماد طويلة وهي يخطبها الناسُ فصارت عجوزاً من تتابع الأيام وتواليها وهي تدفن أزواجها تحت التراب والحال أنّهم يمدّون أيديهم إليها غير أنّها تتركهم وتُري جمالها للآخرين من خُطّابها والكلمات الّتي اختارها المعري في كتابه هذا تتّسم كلّها بسمة الدقّة ومَردّ ذلك إلى اطلاع المعري الواسع على لغة العرب، حيثُ جعله قادراً على اختيار أدقّ الألفاظ في أداء المعنى الذي أراده.

[١]- أحمد أحمد بدوي، *أسس النقد الأدبي عندالعرب*، ص ٤٥٢.

[٢]- ابوالعلاء المعري، *الفصول و الغايات*، ص ١٩٨. القائنة: الّتي تقين النساء أي تزينهنَّ. الحِبَّ: القُرط. الحِبَّة: بُذور الشعب.

[٣]- المصدر نفسه، ص ١٠٢.

والاطلاع الواسع للمعري على لغة العرب قد جَعَلَ كتابه زاخراً بالمفردات الغريبة وهذه المفردات هي زينة الكتاب إلا أنّ هناك فارقاً بين غرابة مفردات الفصول والغايات والّتي صنعها الكتّاب الآخرون إذ إنّ المعري أغرب في هذا الكتاب أوسع ما يكون الإغراب وكيف لا يغرب في كتابه وهو عالم بجميع المفردات الّتي استعملها العرب أو لم يستعملوها.

٢-٢-٢-عدم الابتذال في المفردات

من القضايا المهمّة الّتي يجب أن نكترث بها هي قضية الاستعمال أوالابتذال و"معنى ذلك أن تكون الكلمة مسموعة عن العرب الفُصحاء."[١] ويبعد الفصول والغايات عن الاستعمال والابتذال والمعري لايعتمد على المفردات المبتذلة المستعملة بل هو يرغب في الغريب من الكلمات الّتي لم تجتمع لأحد من الّذين سبقوه أو عاصروه وهو كما سبق يعقّد كلامه ويصعّبه أشدّ تصعيب إلى أن يشرح ما التبس فهمه على طلابه الّذين كانوا يقبلون عليه من جميع الآفاق ويقرؤون عليه، والحقّ أنّ المعري كان عالماً ذا ثقافة واسعة وكان من القلائل الّذين عرفوا مانطقت به العرب.

يقول الذّهبي: إنّه: "كان عجباً في الاطلاع الباهر على اللّغة وشواهدها".[٢] وأيضاً يقول ابن الجوزي: إنّه "سمع اللغة وأملى فيها كتباً وله بها معرفة تامّة".[٣] وهذه كلّها تشهَد على ثقافته الواسعة في اللغة. إليك هذه العبارةَ: "حبّذا العَرَمَضُ، أوان الرَّمَض، بالله استغاث الرّمضون، رضيت بالخَضَض، على مَضَض وبقضاء الله رضي السّاخطون، لايغرّنّك إغريضٌ، في إحريض، فإنّه يزول واللهُ باقٍ".[٤] وكما لاحظنا تتكوّن هذه العبارة من المفردات الغريبة غير المبتذلة في عصر المعري وهي: العرمض، والرَّمض، والرَّمضون، والخضض، والإغريض والإحريض.

٢-٣- الخيال

---

[١]- أحمد أحمد بدوي، *أسس النقد الادبي عندالعرب*، ص ٤٦٣.

[٢]- جمع من المؤلفين، *تعريف القدماء بأبي العلاء عن إنباه الرواة على أنباه النّحاة للقفطي*، ص ١٩٠.

[٣]- المصدر نفسه، ص ١٨.

[٤]- ابوالعلاء المعري، *الفصول و الغايات*، ص ٢٩٥. العَرَمَض: الطُّحلُب. الرَّمَض أن يشتدّ الحرّفي الرَّمضاء وفي الحصاالصّغار ولا يقال له رَمضاء حتّى تشتدّ عليه الشمسُ.

ينحصر الخيال في إطار النقد الأدبي في أبواب التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وسنتناول كلاً منها بالبحث على حدة إن شاء الله.

٢-٣-١- التشبيه

يحفل الفصول والغايات بتشابيه جميلة تحرّك النفوس وتدعو القلوب إليها. كقوله: "لا آيس من رحمة الله ولو نظمتُ ذنوباً مثل الجبال سوداً كأنهنّ بنات جمير ووَضَعتُهنّ في عُنُقي الضّعيفة كما يُنظَمُ صغارُ اللؤلؤ في ما طال من العقود ولو سَفَكتُ دَمَ الأبرار حتّى استَنّ في كاستنان الحُوتِ في مُعظم البحر وثوباي من النّجيع كالشَّقيقتين والتُّربة منه مثل الصَّرَبَة، لَرَجَوتُ المغفرة."[١]

هنا يتحدّث المعري عن ذنوبه ويشبّهها بالجبال مرّة وباللّيل المُظلم مرّة أُخرى لِسوادها وكثرتها ثمّ يشبّه مضيه في سفك الدّماء بمضي الحوت في البحر الّذي يقتل السَّمكات عندما يمرّبها وبالتّالي يشبّه ثوبه والتّربة المُلطَّخَينِ بِدَمِ الشَّقيقينِ والصَّمغِ الأَحمرِ. وهو في هذه التشابيه الطّريفة الرائعة وبعد أن يقترف بكثرة ذنوبه وسوادها كالجبل والليل المُظلم لاييأس من رحمة ربّه الواسعة فيرجو غفرانه كأنّه نظر بِلَحظة غيب إلى الحديث المروي عن المصطفى (ص): "والّذي نفسي بيده لَو لَم تُذنبوا لَذَهَبَ الله تعالى بِكم، ولَجاءَ بقومٍ يذنبون فيستغفرون الله تعالى فيغفرلهم."[٢] ولاشك أنّ المعري قد أصابَ ووُفِّق في التعبير عن المعنى الّذي كان يجول في نفسه بهذه التشابيه الّتي تُبرز فكرتَه وتُجلّيها جلاءً تامّاً.

٢-٣-٢- الاستعارة

الاستعارة هي من المجازات الّتي عني بها النقّاد عناية كبيرة لأنّها تكون ذات قيمة رفيعة بين فنون البيان. وهي: "أن يكون للّفظ أصلٌ في الوضع اللّغوي معروفاً تدلّ الشّواهد على أنّه اِختصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غيرالشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غيرلازم، فيكون هناك كالعارية"[٣] قداستفاد المعري من الاستعارة للتعبير عن المعاني المثيرة للأحاسيس المرهفة. خذ هذه العبارة

---

[١]- المصدر نفسه، ص٢٣١. بنات جمير: واحدها ابن جمير وهو الليل المظلم أستنّ فيه: أمضى فيه على شقٍّ من النشاط. والصَّرَبة: صَمغ أحمر ويقال إنّه صَمغ اَلطَّلح

[٢]- محمد حسن الحمصي، *القرآن الكريم (مع فهارس كاملة للمواضيع و الألفاظ)*، ص ٩٦.

[٣]- الشيخ الامام عبدالقاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، ص ٢٧.

كنموذج: "لو نقلتُ مياه اللُّجج على منكبي في قُداف، وأفرغتُه على مناكب الجبال، وجَرَرتُ كثبان الأرض وصرائمها في جرّ أو مِشآةٍ، فألقَيتها في الخُضر الدائمات، حَفداً لله كنتُ أحَدَ العَجَزَةِ المُقصِّرين." [١] شبّه المعري هنا الجبال بالإنسان ثمّ حذف الإنسان وأبقي إحدى لوازمه وهي المناكب علي أنّه الاستعارة المكنية وهذه الاستعارة هي استعارة رفيعة أي بعيدة عن العامية والابتذال وهي أيضاً تتّسم بِسِمة الطّرافة والجدة. بمعنى أنّها تُلاقي قبولاً لدى الذوق المعاصر وبالجملة إنّها استعارة تجرّ القلوبَ وراءها لتهديها إلى منهلٍ عذبٍ من المعاني الرائعة الطّريفة.

٢-٣-٣- الكناية

من المعروف أنّ المعري صعّب كلامه أشدّ تصعيب و ابتعد عمّا يفهمه الناسُ أكثرهم من الكلمات و المعاني و هذا جعله يستخدم الكلمات و المعاني الغراب، فَأَدخل الكثير من الكنايات في كتابِهِ. "و يلحّ في استخدامها أشدّ إلحاحٍ و هو لا يذكر الأشياء بأسمائها المعروفة بها إلى أن يحسب القاريءء أنّه نَسِي أسماء هذه الأشياء." [٢] يقول: " و قد ركبتُ ذا الطرّتين فكان الصّعبَ الذلول." [٣] فهنا كني بذوالطرّتين عن الليل. أيضاً يقول: "طوبى للمترنّمين بالتّسبيح ترنّم هَزِج النهار" [٤] و هزج النهار كناية عن الذّباب. و جارّ الضّبع في عبارة: "لو أَصابني جارّ الضّبع ما غسلني من الذنوب" [٥] كناية عن مطر شديد كأنّه يجرّ الضبُع أي يخرِجها من وِجارها. و أبيض حرّ في عبارة: "عَزَم ظاعنٌ على الشُّخوص فَاتّخَذَ سُمّهة مِن خُوصٍ، فيها أبيض حُرٌّ." [٦] كناية عن الخُبز، و هناك الكمّ الهائل من الكنايات الّتي يحفل الفصول و الغايات و منها:

---

[١] - ابوالعلاء المعري، *الفصول والغايات*، تحقيق، ص ٧٤. القُداف: الجرّة. المِشآة: زبيلٌ من أَدَمٍ. الخُضَر الدائمات: اللُّجج الواقفة. الحَفد: السُرعة في الخدمة.

[٢] - *گروهي از نويسندگان، دائرة المعارف بزرگ اسلامي، ج ٦، ص ١٥ .*

[٣] - ابوالعلاء المعري، *الفصول و الغايات*، تحقيق، ص ٣٤٥.

[٤] - المصدر نفسه، ص ٢١٩.

[٥] - المصدر نفسه، ص ٣٤٤.

[٦] - المصدر نفسه، ص ٣٣٨. الشخوص: المسير، سُمَّهة: نحوالسُفرة تتّخذ من الخوص.

ذاتُ الفقار كناية عن العقرب، و بنت الفلحاء كناية عن الكلمة و الفلحاء الشّفة السّفلى إذا كانت مشقوقة، و مِن الكنايات أَيضاً هي بنت طبق كناية عن الحية و ناصح الجَيب كناية عن الصدر و كذلك كنَّى المعري عن الإبل ببنات العيد.

و الكنايات الّتي استخدمها المعري قد وردت في كلامه لأوّل مَرّة إذ إنّ صاحب الفصول والغايات من أساطين اللغة في عصره و لاعجب أن يأتي بما لم يأتِ به الآخرون. ويسعى المعرّي أن يجمع في كتابه ألفاظاً لغوية غريبة مغرقة في الإغراب ولا يهمّه أن تكون هذه الألفاظ سُجّلت في المعاجم اللغوية بل إنّ عدم تسجيلها في المعاجم يدفعه إلى أن يسجلها في كتبه ومنها الكنايات التي نراها في الفصول والغايات. وفضلاً عن هذا كلّه يكنّي المعري بكلمات مختلفة عن شيء واحد. فعلى سبيل المثال هو كنّى عن الحية بأربع كلمات هي: بنت الجبل[١]، وبنت طبق[٢]، وأُمّ عثمان[٣]، وابن قترة،[٤] وأيضاً يكنّي عن الذئب بكلمتين وهما: أبومَذقة[٥] وأبوجعدة،[٦] وأيضاً كنّى عن اللّيل بذي الطّرتين[٧] وبنات جمير[٨].

٢-٣-٤- المجاز

يحوي الفصول والغايات كثيراً من المجازات. خذ هذه العبارة كنموذج: "شهد بك البرق و الرّعد، والنبات الثَّعد، والثّرى الجَعد، وخضعت قحطان لك ومَعَدّ ، وجرى بقدرك النّحس والسَّعد."[٩] ففي عبارة "شهد بك البرق والرّعد" مجاز عقلي لِأنّ المعري أثبت فعل الشهادة للبرق والرّعد على سبيل المجاز لا الحقيقة.

١- المصدر نفسه، ص ٤٥٢.

٢- المصدر نفسه، ص ١١٤.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٧٩.

٤- المصدر نفسه، ص ٥٦٢.

٥- المصدر نفسه، ص ٣٨٠.

٦- المصدر نفسه، ص٤٢٩.

٧- المصدر نفسه، ص ٣٨٠.

٨- المصدر نفسه، ص ٢٣١.

٩- المصدر نفسه، ص٤٧.

وفي موضع آخرمن كتابه يقول: "إذا نفثتك الشدائد إلى المفازة ومعك خيط من الأَبَق، و مُمسك ماءٍ وفَغَرَت لك البيداء فَمَ جفرٍ فأَصَبتَ منه بُغيتك، فاصنع حوضاً ولَو قيدَ فِترٍ فَأَلقِ فيه من نزيع ذلك الجَفرِ فما أصابه من وَحشٍ أو إنسٍ أو ذي جناحٍ فلك من الله الثّواب".[١] هنا يدعو المعري الإنسان إلى القيام بالمعروف والفعل الحسن في جميع الأحوال والظروف ولو قذفت به الكوارث. والمجاز هنا واقع في إثبات النفث أو القذف فعلاً للشّدائد والفغر أو الفتح للبيداء على أنّه مجاز عقلي إذا إنّ الشّدائد لاتتمكن من القذف بالإنسان كما لاتتمكن البيداء من فتح الفم.

٢-٤- نظم الجُمل

يتكوّن الفصول والغايات من فصول مختلفة قد تقصر وقد تطول وقصر فصوله أو طولها تابع لما قصده المعري من المعاني والمفاهيم. والناظر لكتابه يرى أنّه لم يسهب في الجمل التي استخدمها بل هو أوجز فيها أشدّ الإيجاز. يقول المعري في إحدى فصول كتابه: "خيرك عندربّك،إذا استعجمت الأخبار،أدّاك نصبٌ إلى وَصَب،وربّك مُصِحّ الأجسام، هجم بك الثَّمَل، على طول الأَمَل ، ربّنا قاضي الحاج، والجملة أن الأمل صحيحٌ، والجسد كثير الأوصاب."[٢] فهنا نراه أوجز في الجمل و لم يطنب فيها ويبدو أنّ الأمر الذي جعله يسلك هذا المسلك من سرد العبارات القصيرة هو إعجابه بالقرآن على أنّه مثل أعلي في الفن الأدبي فتأثّر به كما تأثّر بأسلوب القرآن علي نحو تقليده من أسلوب أقسام الذكر الحكيم:

"أُقسم بخالق الخيل، والعيس الواجفة بالرّحيل، تطلب مواطن حُلَيل، والرّيح الهابّة بليلٍ، بين الشَّرَطِ ومطالع سُهَيل، إنّ الكافر لَطويل الوَيل، وإنَّ العُمُرَ لَمكفوفُ الذَّيل".[٣] قد اعتمد المعري على الجمل الفعلية أكثر من اعتماده على الجمل الاسمية وهو يراعي ترتيب أجزاء الجمل ويأتي بالفعل وبالفاعل

---

[١]- المصدر نفسه،. ص ٢٣٢. النفث: شبيه بالنّفخ. الأبق: القنّب. ممسك الماء: الوعاء الذي يمسكه ويحفظه. البيداء: الفلاة.

فَغَرَت: فَتَحت. الجفر: البئر الواسعة التي لم تطو وقيل هي الّتي طوي بعضها و لم يطو بعض. البغية: الحاجة. القيد: القدر. .الفتر: مابين طرف الإبهام والسبابةٍ اذا فتحها التريع: كالمتروع أي ما اُستُخرِج.

[٢]- المصدر نفسه، ص ١٠٣. الثَّمَلُ. السّكر. الوصب: المرض الدّائم.

[٣]- المصدر نفسه، ص ٣١٣.

بعده ثمّ بالمفعول به ونرى أحياناً أنّ اعتماده على العبارات الاسمية أفضل من اعتماده على الجمل الفعلية. خذ هذه العبارة: "العقل نبيءٌ، والخاطر خبيءٌ ، والنّظر رَبيءٌ، ونور الله لهذه الثّلاثة معين".[١]

وإلى جانب هذا كلّه يزخر الكتاب بالعبارات الإنشائية والإخبارية، والعبارات الإنشائية تكون أكثرها من نوع الإنشاء الطّلبي من الأمر والنّهي والاستفهام و لتمنّي والنّداء. نحو: "اِحفظ جارك، وإن كان من العضاة فاتّق شوكه، وَليكن تحريقُه بِيد سواك، ولا تمنعك خشونة المَسِّ من الثّناء على البَرَمِ بالطِّيب"[٢] وفي موضع آخر يقول: "لا تكن الظالم ولا معينه، يزوِ عنك الشرّ قطينه".[٣]

ومن العبارات الإخبارية: "خوف الله معاقل الأمن، والحكم له في العاقبة والمبتدأ، لا يردُ عليه عَجَبٌ[٤]" وأيضاً يقول: "لِله المنُّ والطّول، شاهداً ما غاب ولن يغيب، وقديماً ليس لِابتدائه وجود، تقاصر لأوليته طِوال الأعمار".[٥]

٢-٥- طريقة التعبير

إذا أَتينا إلى الفصول والغايات وبحثنا عن الجدّ والهزل فيه لَتوصّلنا إلى أنّ المعري ابتعد عن الهزل في كلامه وجدّ فيه. ذلك أنَّ موضوع الكتاب هو تمجيد الله تبارك وتعالى. فيقول مُمَجّداً ربَّه: "الحمدلله الذي أنعم فأغفلتُ الشّكر، وأحسنَ فأَسأتُ وأَمهَلَ زماناً فما أَنجَمتُ، حمداً يوفي على كل عدد جال في ضميرٍ، ونطق به ناطق وأشار إليه مُشيرٌ، و ما سوى ذلك من العدد الذي عَلِمَه مُرسل السِّنة وكاشف السَّنوات."[٦]

ونرى أحياناً أنّه هزل في كتابه لكنّنا لا نكاد نمضي في قراءتها حتى يأخذنا شيءٌ من الدّهش فإذا فرغنا من قراءتها وقفنا حائرين. إقرأ هذا الفصل: "يقدر ربّنا أن يجعل الإنسان ينظر بقدمه، ويسمع الأصوات بِيده، وتكون بنانه مجاري دمعه، ويجد الطّعم بأذنه، ويشمّ الروائح بمنكبه، ويمشي إلى الغرض

١- المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٢٣. البَرَم: ثمرالعِضاة وهو طيب الرائحة.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٧٥. يزوي: ينحي، والقطين: هنا بمعني المقيم.

٤- المصدر نفسه، ص ٢١٩.

٥- المصدر نفسه،. ص ١٢٦.

٦- المصدر نفسه، ص ١٢٥. أَنجم: أَقلع. السَّنوات: سنو القحط والجدب

على هامته، وأن يقرن بين النير وسنير، حتّى يرَيا كفرسي رهان، ويترل الوعِل الزعِل من النّيق، ومجاوره السوذنيق، حتّى يشدَّ فيه الغرض، وتُكرب عليه الأرض، وذلك من القدرة يسير. سبحانك ملك الملوك عظيم العظماء"[١] صوّر المعري بخياله إنساناً ينظر بقدميه، يمشي على رأسه، يسمع بيده، يبكي بأصابعه، يذوق بأذنيه، وأيضاً نراه يجمع بين جبلينِ قد استقرّ أحدهما في الشّام والآخر في نجد ونشاهد الحوش الّتي تتّجه صوب السّهول المنخفضة من أعالي الجبال.

فهذه العبارات هي مصدر الضّحك في البداية لكن إذا دَقّقنا النظر فيها يأخذنا الدَهش. يقول فيه الدكتور طه حسين: "ظاهر هذا الفصل فواضح لا غموض فيه، فأبو العلاء ينبئنا بأنَّ قدرة الله شاملة تسع كلّ شيءٍ ممكن في رأي العقل وهذا لون من ألوان التمجيد لِلّه والإشادة بقدرته الشّاملة."[٢] فيمجّد المعري ربّه بالإشارة إلى قدرته التي تستطيع أن تجعل الإنسان ناظراً بقدمه وسامعاً بيده وماشياً على رأسه كما يشير إلى جمع المتباعدين بقدرته جلّ وعلا.

٢-٦- التصميم و البناء

إنّ للكلمات دوراً رئيسياً في خلق الأعمال المختلفة من الأدبية أو التأريخية أو الاجتماعية وما شاكل ذلك وهي تُعَدّ لبنات معتمدة عليها في إيجاد الأفكار وخلقها. "والكلمات لا تعني الدّلالة على الأشياء، وإنّما تعني أفكاراً وأشياء في الوقت نفسه وهي إذن ليست قطعاً من الخشب أو الفسيفساء يوضع بعضها إلى جانب بعض وإنّما هي أرواح تخزّن في داخلها مشاعر وإحساسات."[٣]

والأفكار التي تطرَّق إليها المعري في كتابه بشكل مُبعثر هي: الاستغفار، وذكرالله، وذكر الموت، والإشارة إلى ذنوبه، والإشارة إلى قدرة الله تبارك وتعالى، والتقوى والحثّ عليها، والحديث عن

---

[١]- المصدر نفسه، ص ٤٩. النير: جبل بأعلي نجد. سنير: جبل بين حمص و بعلبك. السّوذنيق: الصَّقرأو الشاهين.

[٢]- طه حسين، *المجموعة الكاملة لمؤلّفات الدكتور طه حسين:« قسم مع أبي العلاء في سجنه»*، المجلّد العاشر، ص ٤٦٣.

[٣]- محمد زكي العشماوي، *قضايا النقد الأدبّي بين القديم و الحديث*، ص ٢٢١.

الدّنيا. والمعري يستغفر غير مرّة في كتابه نحو: "أستغفر من لا يعزب عليه الغفران"[١] و"أستغفر ماحي السيئات من قول ليس بإسناد".[٢]

وفي موضع آخر يقول: "اسق اللهمّ غفرانك قبوراً طال عهدها بالعهاد"[٣] وعن ذكر الله يقول: "عجبت لفم ذكر الله كيف يدرَدُ و ثنايا مَرّ بها ذكره كيف تَحبَرُ"[٤] و"أسمر بالتّذكرة و سامِر"[٥] وأيضاً يقول: "اللهم اجعل ذكرك عذباً على عذبة لساني"[٦] والفكرة الرئيسية الأخرى الواردة في كتابه هي ذكر الموت. استمع إليه يقول: " ويحي إذا الوقت نَفِدَ، ونزل حِمامي فَأَفِدَ، وقُوِّي نُهوضي ورُفِدَ"[٧] وأيضاً ويقول: "يا موتُ كلّ ضبٍّ تحترش، والأرض تتوسَّد وتفترش"[٨] ولا يغفل المعري عن كثرة ذنوبه فيتحدّث عنها في مواضع عديدة من كتابه ويقول: "كم أُوطيءُ في الذنوب، وأضمّن الحوب بالحوب.... فاستُرني ربِّ فعيوبي أقبح من السّناد والإكفاء".[٩] أيضاً يقول: "إنّ معايبي لكثير، فجاز مولاي بالإحسان رجلاً أعلمني بعيبٍ فيّ"[١٠] و"لاتجعلني ربّ أتّقي صغائر الذنوب وأفعل كبائر السيئات".[١١] وما يئس المعري من رحمة الله إلى جانب كثرة ذنوبه ويقول : "لما آيس من رحمة الله ولو نظمتُ ذنوباً مثل الجبال سُوداً كأنّهنَّ بنات جمير".[١٢]

---

[١]- ابوالعلاء المعري، *الفصول و الغايات*، ص٣٣. لايعزب: لايبعُد.

[٢]- المصدر نفسه، ص ٥٤.

[٣]- المصدر نفسه، ص٧٢.

[٤]- المصدر نفسه، ص ٣٨.

[٥]- المصدر نفسه، ص ١٢٨.

[٦]- المصدر نفسه، ص ٢٢٣.

[٧]- المصدر نفسه، ص ١١١.

[٨]- المصدر نفسه، ص ٣١٤.

[٩]- المصدر نفسه، ص٥٤.

[١٠]- المصدر نفسه، ص٦٤.

[١١]- المصدر نفسه، ص٧٠.

[١٢]- المصدر نفسه، ص٦٤.

أمّا الحديث عن القدرة الإلهية الّتي تقوي على إنجاز كلّ عمل خاصّة من المستحيلات والّذي نجده غير مرّة في الفصول والغايات وهذا يدلّ على إيمان المعري بالله جلّ وعلا. يقول المعري: "إذا أذِن ربّنا اخضرَّ الدّرين، وتبجّست بالماء الإرين، ووفى لقرينه القرينُ و راحت الساجسية ومأواها العرين"[١] ثمّ يقول: "يقدر الله على المستحيلات: ردّ الفائت، وجمع الجسمين في مكان."[٢]

ويدعو المعري الناس إلى التقوى ويحثّهم عليها بالغدوات والآصال: "إتّق الله بالغدوّ والآصال"[٣] أيضا يقول: "لا بَقوى لغير التقوى، فأَحسن اليقين وكن من المتّقين".[٤] أمّا الدنيا والحديث عنها تشكل جزءاً آخرمن الفصول والغايات: "أمّا الدنيا فحظوظ ضاع فيها تعب الحريص، والخير عند ربّنا لا يضيع"[٥] و"لَم أرَ كالدّنيا عجوزاً قداشتهر خبرها بقتل الأزواج وهي على ما اشتهر كثيرة الخُطّاب"[٦] وفي موضع آخر يقول: "أيها الدنيا البالية ما أَحسَنَ ما حَلَتك الحالية أَين أُمَمُك الخالية"[٧] وأيضاً يشير إلى أنّ الدنيا ستزول قائلاً : "إنّ الدنيا تحلف بربّها الكريم الّذي من حلف به كاذباً أثم وحابَ، أنّها زائلة أَسرعَ زَوالٍ".[٨]

٣- الفصول والغايات من ناحية المضمون

يحوي الفصول والغايات مضمونين هامين وهما: "تسبيح العاقل وتمجيده" و "تسبيح غير العاقل وتمجيده". فيما يلي سنبحث عن هذين المضمونين:

٣-١- تسبيح العاقل وتمجيده

[١]- المصدر نفسه، ص ٣٣.

[٢]- المصدر نفسه، ص٢٢٥.

[٣]- المصدر نفسه، ص٣٩.

[٤]- المصدر نفسه، ص ٣٤١.

[٥]- المصدر نفسه، ص ٤٤.

[٦]- المصدر نفسه، ص١٠٢

[٧]- المصدر نفسه، ص ١٩٦.

[٨]- المصدر نفسه، ص. ٤٥٩.

قد أفرد المعري قسماً من كتابه لتسبيح الإنسان وتمجيده لِلّه جلّ وعلا وهو يسبّح خالقه ويمجّده على لسان شخصٍ آخر كأنّه مُعجَبٌ بعظمته سبحانه وتعالى فيفتح لسانه إجلالاً لِلّه وتكريماً له جلّ جلاله. الواقع أنّ العبارات الّتي سَبَّح المعري من خلالها الله تبارك وتعالى ومَجَّدَه هي تنبع عن قلب رجلٍ مؤمنٍ بالله و اليومالآخر وإن شكك في مواضع من آثاره في أمر البعث والحساب كما يقول وهو غير مطمئن إلى البعث:

وظاهر أمرنا عيش وموت ويدأب ناسك لرجاء بعث[1]

وفي مكان آخر يتحدث عن حيرته عن أحوال الروح بعد الممات قائلاً:

أرواحنا معنا وليس لنا بها علم فكيف إذا حوتنا الأقبر[2]

المعرّي يعتقد أنّ الأمور بيد الله جميعاً وهي تجري على قدرته ومشيئته: " لِله الغلب، إليه المنقلب، لا يعجزه الطّلب، بيده السّالب والسَّلَبُ "[3] و يقول المعري إنّ العالم والكون مُحدث أي كائن بعد أن لم يكن والله سبحانه هو وارثه لأنّه وَرَثَ نفسه ملك السموات والأرض ويقول أيضاً إنّ المطر الشديد والمطر الضعيف يترلان بقدرته ثم بالتّالي يدعو الإنسان إلى أن يكفّ عن السّوء كما يدعوه إلى أن يسبّح خالقه في النهار وحين اختلاط الظّلام. "أمّا العالم فمُحدث، وربّنا القديم المُورّث الوابل بقدرته والدّث فاناً عن القبيح والرَّفَث، وسبِّح في النهار والمَلَثِ."[4]

إنّ المعري رجلٌ قد قضى عمره في سبيل الوصول إلى رضى الله جلّ و علا ويأمل دائماً أن يتمثّل كل نَفَس من أنفاسه إنساناً يناجي ربَّه في جوف اللّيل ولَو دَبَّ النوم في أجفانه. يقول المعري: " ليتَ أنفاسي أُعطين تمثّلاً، فتمثّل كلّ نفس رجلاً قائماً يدعو الله تبتّلاً، يمنع جفنه لذيذ الإغفاء "[5] وفي موضع آخر من الفصول والغايات يتحدّث المعري عن صفات الحزماء ويرى أنّ الحازم من لا يظلم الناس وهو يمجّد خالقه ويسبّحه ويرى أيضاً أنّه لاينطق إلّا بغير طاعة الله إذاً في رأيه من كان على

[1] - أبوالعلاء المعرّي، *ديوان لزوم ما لايلزم*، ج١، ص٢٠٣.

[2] - المصدر نفسه، ج١، ص ٣٦٧

[3] - الفصول و الغايات، ص١٥.

[4] - المصدر نفسه، ص١٨.

[5] - المصدر نفسه، ص٣٣.

ثلاث ميزات يعَدّ من الحزماء وهي: نبذ الظلم، تسبيح الخالق و تمجيده، و قول الحقّ: "و الحازم الذي لا يأبسُ، يمجّد الله و يقدّس، و بغير طاعته لاينبِسُ، لعلّ الأجل يدركهُ من أهل الصّفاءِ"[١] و كثيراً ما يتحدّث المعري عن الدّعاء و رغبته فيه. و يقول إنّ أُنسي بدعاء الله تعالى أكثر من أنس رجلٍ ابتعد عن بلاده و عشيرته ثمّ رَجَعَ إليها: "ما أنس رجل وحيد، بين أناسٍ حيد رَجَعَ إلى عشيرة، بالرّشد عليه مشيرة، أكثر من أنسي بدعائك."[٢]

يرى المعري أنّ الإنسان يفتقر دائماً إلى الله تعالى و لا يتمكن من الاستغناء عن ذاته جلّ وعلا يقول: "مَن الغني عنك ينبغي أن يدّعي ذلك مَن يقدر أن ينفع ويضرّ، و لا يقدر على المنفعة والضرر سواك. "[٣] أيضاً يعتقد أنّ الله بارٌّ بكلّ مَن في البرّ والبحر ويشمل كرمه وجوده جميع الخلائق حتّى من بخل إذا سُئل: "أنت الغافر الوافر، لِمَن غَفَلَ، وحَفَلَ، والبرّ، بأهل كلّ بحر و بَرٍّ، والحانٌّ، على الشحيح الآنِّ. "[٤]

وتلازم مخافة الله المعري طيلة حياته ويرى أنَّ مخافة الله تصون الإنسان وتحفظُه لأنّ الحاكم هو الله: "خوف الله معاقل الأمن، والحكم له في العاقبة والمبتدأ، لا يردُ عليه عجبٌ وكيف يعجب من شيءٍ خالق العجائب ومبتدع الآزال[٥]". ثمّ يمجّد المعري ربّه قائلاً: "ذكر الله أعذب ما طُرح إلى الأفواه يا سعادة من شُغف به لسانهُ[٦]" ويدعو المعري النّاس إلى تقوى الله والابتعاد عن الكفر والإلحاد و هو أَقسم بخالق الخيل والآبال المسرعة والريح العاصفة ليلاً أنّ الكافر يجرُّ وراءه البور والهلاك كما أقسم به جلّ جلاله أنّ عمر الإنسان سينتهي ويرى الإنسان نتيجة ما قدّم من الأعمال فيها: "أُقسم بخالق

---

[١]- المصدر نفسه، ص٣٥.

[٢]- المصدر نفسه، ص٣٥

[٣]- المصدر نفسه،.ص٤٩.

[٤]- المصدر نفسه، ص٦٢.

[٥]- المصدر نفسه، ٢١٩.

[٦]- المصدر نفسه، ص٢٨٩.

الخيل، والعيس الواجفة بالرّحيل، تطلب مواطن حُلَيل، والرّيح الهابّة بليلٍ، بين الشَّرَطِ و مطالع سُهَيلٍ ، إنّ الكافر لطويل الويل، وإنّ العمر لمكفوف الذَّيلِ. "[١]

ولذلك كان المعري خائفاً من ربّه وجلاً منه فظهرت هذه المخافة بصور مختلفة في كتابه فعلى سبيل المثال يسأل الله أن يرزقه في خوفه الإحسان إلى والده ثم يسأله تبارك وتعالى أن يهدي له تحية أبقى من خضرة الجَدب وأذكى من ورود الربيع وأحسن من بارقة الغمام تُضيءُ لها ظلمة القبر ويخضرّ لها تراب القبر. يقول المعري: "واجعلني في الدنيا منك وجلاً لأفوز في الآخرة بالأمان، وارزُقني في خوفك بِرّ والدي وقد فاد برّه إهداءُ الدعوة له بالغدوّ والآصال، فأهدِ اللهمّ له تحيةً أبقى من عروة الجدب وأذكى من ورد الربيع، وأحسن من بوارق الغمام تُسفِر لها ظلمة الجَدَث ويخضرّ أغبر السّفاة ويأرَج ثرى الأرض."[٢]

ويتحدّث المعرّي ضمن كتابه عن صفات الله جلّ وعلا. حيث يقول: "إنّ الرفيع ليس بشفيع، و تلك صفة خالق الأوّلين لا مثل له ولا نديد"[٣]. أيضاً يقول: "الملك لله راعي الغافلين الجبّار القديم"[٤]و"الله القديم الأعظم، وبحكمه جَرى القلم، ألّا يخُلُدَ عالمٌ ولا عَلَمٌ."[٥] وفي ما مرّ من الكلام قد تحدّث المعري عن تسبيح العاقل وتمجيده لِلّه عزّ وجلّ وهنا نكتفي بهذا المقدار خشية الإسهاب.

٣-٢- تسبيح غيرالعاقل وتمجيده

تسبيح غير العاقل وتمجيده هذا هو عنوان القسم الآخر من الفصول والغايات وهنا يتكلّم المعري عمّا يسبّح الله ويمجّده نحو السيف، الفرس، القمر، الرعد، البرق، الطّير وما شاكل ذلك ممّا سنشير إليه فيما يلي. يرى المعري أنّ الحيوان و الجماد والنّبات كلٌّ يسبّح خالقه ويمجّده على سبيل المثال يحلف المعري بالسّيف القاطع والفرس الضبّار اللذين يطيعان الله أنّ من أضاع عمره في اللهو واللّعب سيخيبُ: "أحلف بسيف هبّار وفرس ضبّار يدأبُ في طاعة الجبّار لقدخاب مضيع اللّيل و النّهار، في

[١]- المصدر نفسه، ص٣١٣.
[٢]- المصدر نفسه، ص٣١٩
[٣]- المصدر نفسه، ص ٣٥٥.
[٤]- المصدر نفسه، ص٣٧٨.
[٥]- المصدر نفسه، ص٣١٨.

استماع القينة وشرب العُقار"[١] وفي موضع آخر يقول: إنّ أقاطيع الظّباء والبقر ويد الماشية ورجلها وأيضاً سوار النّساء وخلخالهن كلّها تشهد بالله جلّ وعلا: "سرب المومات والإجل ويد الماشية والرّجل وسوار الكاعب والحجل يشهدنَ بإله أَعظمته نار رآها الشّمّاخ بالغُميم."[٢]

وفي موضع آخر يدقّقُ المعري في جميع حركات الفرس وأحواله ويقول إذا سَحَلَ الفرس فسحيله تمجيد لِلّه وإذا شحج فشحيجه هو تكبير وتهليل وقيام الفرس على ثلاث قوائمه في رأي المعري هو أيضاً تقديس لخالقه يقول المعري: "إن سَحَلَ فعن مجد الله ترجَمَ السحيل، وإن شَحَجَ فشحيجه تكبير و تهليل، وإذا صفن فصفونه تقديسٌ."[٣] و لم ينسَ المعري ذكر النجوم والكواكب في كتابه فيقول: "زُحَلٌ زنجي بين يديك، والمشتري عبدٌ لك مطيعٌ، والمريخ يتصرّف بين أوامرك ونواهيك، والشمس والزهرة أَمتانِ تَنصُفانِك، وعطارد والقمر مستخدمانِ، لايصلان إلى الإعتفاء."[٤] فرأى المعري أنّ الأنجم السبعة تنقاد لأوامر ربّها ونواهيه وتحدّث عنها ببراعة العالم الفلكي كأنّه قد تلقّى هذا العلم عن الآخرين.

وفي مكانٍ آخر يتحدّث المعري عن تسبيح الرّعد والبرق والرّيح المثيرة للغبرة وأيضاً عن تسبيح الحمام على الأغصان ويأمل أن يسبّح الله معها. يقول المعري: "ليتني سبّحتُ الله مع الرّعد القاصف، والبرق الّلاصف والهَبوب العاصف، والحمام الهاتف، على الغِصنَة الرِّطاب[٥]" أيضاً يقول: "سَبَّحَ له زُرقة الأفق وزُرقة الماء وحُمرة الفجر وحُمرة شفق الغروب. "[٦]

وطيور السَّماء هي أيضاً مُسبِّحة ومُمَجّدة لربّها، يقول المعري: " وبك تُقِرّ النّسور: نسر جرَبَة والواقف على النّبيلة."[٧] ويقول عن العقبان الّتي تطير على أعالي الجبال: "لاتُغفِلُ ذكر الله عُقابٌ تقطع البلادَ عُقَباً، باتَت في رأس جَبَلٍ فأَصبحت وكأنّما نَدَفَ عليها الضّريبُ عُطُباً."[١]

[١]- المصدر نفسه، ص١١.

[٢]- المصدر نفسه، ص١٢.

[٣]- المصدر نفسه، ص٢١.

[٤]- المصدر نفسه، ص١٠٤

[٥]- المصدر نفسه، ص١٠٥.

[٦]- المصدر نفسه، ص٣١٩.

[٧]- المصدر نفسه، ص٣٩٩.

فَلاحَظنا أنّ الفصول والغايات يحفل بالتّسبيح والتّمجيد لِلّه تبارك وتعالى من قبل العاقل وغيرالعاقل و قد أشار المعري إلى تسبيح الإنسان والجماد والنبات والحيوان لِلّه جلّ وعلا كأنّه بذلك قصد أن يفسِّر الآية الكريمة: "يسبّح لِلّه ما في السّموات وما في الأرض له المُلك وله الحمدُ وهو على كلِّ شيءٍ قديرٌ.[٢]"

٤ - الخاتمة:

لقد كان المعري من عظماء عصره الذي ترك عدداً ملحوظاً من المؤلفات نثراً ونظماً. والقارىء لآثار أبي العلاء ليتعجب من ثقافته الواسعة واطلاعه الشامل على كثير من علوم عصره. وهو بوضعه للفصول والغايات برز في جماعة الكتّاب كمن لا مثيل له.

وقد أورد المعري في كتابه المفردات الغريبة غير المبتذلة التي تكشف عن براعته العجيبة في رصف الكلمات واستخدامها ويُشاهَد فيه الإيقاعات التي تهتزّ لها الأسماع. والخيال يظهر في الفصول والغايات بمظهر آخر فالتشابيه والاستعارات والكنايات وأنواع المجاز تختلف عمّا كان لدى الآخرين من الكتّاب، والمعري أراد أن يبدع في صور الخيال المستخدمة في كتابه لأنّه يهدف إلى غاية كبرى هي الحديث عن تسبيح الله وتمجيده جلّ وعلا على لسان كلّ من الإنسان والجماد والنبات.

ربّما يرى الكثيرون أنّ الفصول والغايات لكثرة شروحه كتابُ لغة، والحال أنّ المعري أراد أن يفسّر الغريب وسائر الإشارات العلمية لغموضها. ولكنّنا إذا تجاوزنا الشروح لوجدنا أنفسنا أمام نصٍّ أدبي من طراز خاصٍّ، طراز الذكر والتّذكير. يمكن القول إنّ المعري قصد من خلال هدفه المنشود في فقرات كتابه أن يعلّم اللغة وعلومها من النحو والصرف وغريب المفردات والبلاغة مع الإلمام بمعارف كثيرة عن الحياة والأحياء.

إنّ الذكر والتذكير هو ما استحوذ على الفصول والغايات إلى أن قسّم الكتاب إلى قسمين من التذكير والتّمجيد هما: تمجيد العاقل لِله تبارك وتعالى وتمجيد غير العاقل لذاته جلّ وعلا. هذا ما تضمّنه الفصول والغايات بين دفّتيه. على الرغم ممّا يقال عن معارضة المعري لسور القرآن الكريم

[١] - المصدر نفسه، ص ٤٨٨. الضّريب: الثلج و الصقيع. العُطُب: القطن.

[٢] - التغابن، ١.

بالفصول والغايات فإنّه لم يعارض القرآن أبداً وكيف هو يعارض الذكر وإنّه في مواضع عديدة من كتابه يدعو الناس إلى الزهد والصّلاة والصوم والفعل الحسن وأيضاً إلى ذكر الله جلّ جلاله وتسبيحه.

المصادر والمراجع

۱- ابن خلّكان، أبوالعباس شمس‌الدين، *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان*، تحقيق إحسان عبّاس، الطبعة الأولى، بيروت، دار الثّقافة، د.ت.

۲- أحمد، بدوي أحمد، *أسس النّقد الأدبي عند العرب*، الطبعة الاولى، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ۱۹۹٤ م.

۳- التفتازاني، سعدالدين، *مختصر المعاني*، الطبعة الاولى، قم، دارالفكر، مطبعة القدس، ۱٤۱۱هـ.

٤- الجرجاني، الشيخ الإمام عبدالقاهر، *أسرار البلاغة*، تحقيق محمد الفاضلي، الطبعة الثالثة، بيروت، المكتبة العصرية صيدا، ۲۰۰۱ م.

٥- جمع من المؤلّفين، *تعريف القدماء بأبي العلاء*، القاهرة، الدار القومية للطّباعة والنشر، ۱۹٦٥م.

٦- الجندي، محمدسليم، *الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره*، تعليق وإشراف عبدالهادي هاشم، الطبعة الثانية، بيروت، دار صادر، ۱۹۹۲م.

۷- حسين، طه، گفت وشنود *فلسفي در زندان أبوالعلاء معري*، ترجمه حسين خديوجم، چاپ اول، تهران، انتشارات زوار، ، ۱۳٤٤ هـ.ش.

۸- حسين، طه، *المجموعة الكاملة "قسم مع أبي العلاء في سجنه*، المجلد العاشر، د.ت.

۹- الحمصي، محمد حسن، *القرآن الكريم مع فهارس كاملة للمواضيع والألفاظ*، ط۱، ۱۹۹۹.

۱۰- ضيف، شوقي، *تأريخ الأدب العربي*، عصر الدّول والإمارات، الطّبعة الثانية، الشام، القاهرة، دار المعارف، دون التاريخ.

۱۱- ضيف، شوقي، *الفن و مذاهبه في النثر العربي*، الطبعة الثامنة، دارالمعارف، مصر، د.ت.

١٢- العشماوي، محمد زكي، *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*، بيروت، دار النّهضة العربية للطباعة و النشر، د.ت.

١٣- گروهي از نويسندگان، *دائرة المعارف بزرگ اسلامي*، چاپ اول، مركز دائرة المعارف بزرگ اسلامي، تهران، ١٣٧٣ هـ . ش.

١٤- المعري، ابوالعلاء، *ديوان لزوم ما لايلزم*، تحقيق و تعليق عمر الطّباع، بيروت، شركة دار الارقم، د.ت.

١٥- المعري، ابوالعلاء، *الفصول والغايات*، تحقيق محمود حسن زناتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٦- الميمني الرّاجكوتي الأثري الهندي، عبدالعزيز، *أبوالعلاء وما إليه*، بيروت، دارالكتب العلمية، د.ت.

منهجية الترجمات الفارسية للقرآن الكريم

جلال مرامي*
مهدي ناصري**

الملخص

مع اتساع حدود الإسلام ودخول الناس في دين الله أفواجا اشتدّت ميول المسلمين غير العرب إلى ترجمة القرآن الكريم وفهم معارفه؛ فكانت الفارسية في مقدمة اللغات التي ترجم إليها القرآن وذلك في القرن الرابع الهجري. ولكن رغم الاهتمام المتزايد بالبحوث القرآنية وخاصة ترجمة القرآن إلى اللغة الفارسية فإن ظروف دراسة منهجية هذه الترجمات وتحليلها تبقى غير مؤاتية. فانطلاقا من ذلك ينصبّ اهتمام هذا المقال على تعريف منهجية الترجمات الفارسية للقرآن الكريم في العصر الراهن حيث يقسمها إلى ثلاثة مناهج:

١- الترجمات التي محورها النص: يعوّل أصحاب هذا المنهج على «النص القرآني» في عملية ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الفارسية.

٢- الترجمات التي محورها المترجم: إن الفئة الثانية تجعل «المترجم» هو المحور في عملية ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الفارسية.

٣- الترجمات التي محورها المخاطب: يعتبر أصحاب هذا المنهج «المخاطب» هو المحور في ترجمة القرآن الكريم.

فيعكف هذا المقال على تعريف هذه المناهج وتحليلها كما يعدّد خصائص كل منهج على حدة.

الكلمات المفتاحية: فن الترجمة، القرآن الكريم، المنهجية.

المقدمة

لقد ازدادت الدعوات في العقود الأخيرة من هذا القرن من أجل إحياء التراث القرآني وتأصيله، وخصوصا بعد نجاح الثورة الإسلامية. فانطلاقا من هذه الجهود المضنية التي بذلت بعد الثورة الإسلامية لبعث التراث الإسلامي لقد ازداد في الآونة الأخيرة الإقبال على ترجمة القرآن الكريمإلى اللغة الفارسية بحيث نستطيع القول بأن ترجمة القرآن الكريمإلى اللغة الفارسية بعد الثورة الاسلامية دخلت في مرحلة جديدة. فمنذ انتصار الثورة الاسلامية في ايران انصبت جهود كثيرة في تعريف رسالة الوحي السمحاء بشكل أفضل للناطقين باللغة الفارسية ونشأت من جرّاء هذه الجهود الجبّارة ترجمات متنوعة وازداد عدد الترجمات ازديادا لا مثيل له مما دعا

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران.
** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قم، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٩ هـ.ش= ٢٠١١/٦/٣١م تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٩ = ٢٠١١/١١/١٠م.

المترجمين أن يطلقوا على هذه المرحلة الجديدة «حركة ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الفارسية». ولكن مع ذلك ورغم وجود ترجمات متعددة للقرآن الكريم باللغة الفارسية، فإن ظروف دراسة هذه الترجمات وتحليلها تبقى غير مؤاتية حيث يلاحظ عدم انتباه متخصصي العلوم القرآنية والمعنيين بترجمة القرآن الكريمإلى دراسة منهجية هذه الترجمات وأساليبها. فإذا ألقينا نظرة خاطفة على المقالات النقدية التي صدرت عن الترجمات القرآنية نلاحظ بوضوح أن النقاد غفلوا عن تحديد طرق الترجمات القرآنية وأساليبها تحديدا واضحا. فإنهم لم يكونوا في صدد نقد جادّ وعلمي لمناهج الترجمات القرآنية بل لم يحدّدوا إطار هذه المناهج إطلاقا، فكان جلّ اهتمامهم ينحصر على كشف معايب ونقص الترجمات السابقة فاكتفوا إثر ذلك بإصلاح بعض الأخطاء التي صدرت عن بعض المترجمين السابقين. فانطلاقا من هذا الأمر ينصبّ اهتمام هذا المقال على تحديد مناهج الترجمات القرآنية في العصر الراهن بشكل أفضل عسى أن يرفع بعض النواقص التي تعتريها.

إنّ ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الفارسية ليست جديدة بل إنها تعود إلى القرون الأولى من الهجرة، فكتب الإيرانيون ونشروا وحثّوا أيما حثّ على ترجمة القرآن وتفسيره وحفظه ونشره وتجويده والاستناد إليه، أما ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الفارسية فإنها كانت في البداية بسيطة ببساطة مناهج الترجمة في الزمن القديم، إلا أنها تعقدت مع مضي الزمن، وتبعا لذلك ظهرت مناهج وطرق في الترجمة انتهجها المترجمون عبر العصور والأزمان. وهذه المناهج قد ظهرت واضحة في العصر الحاضر، ثم اكتملت بعد انتصار الثورة الإسلامية بحيث يمكن إيجازها – على حسب رأي كاتبي المقالة – بالمناهج الثلاثة التالية:

١: الترجمات التي محورها النصّ القرآني.

٢: الترجمات التي محورها المترجم.

٣: الترجمات التي محورها المخاطب.

مناهج الترجمات الفارسية للقرآن الكريم:

١ - الترجمات القرآنية التي محورها النص

تنقل هذه المنهجية المعنى اللغوي للمفردات والجملات إلى المخاطب وتجعل النص القرآني هو المحور في عملية ترجمة القرآن الكريمإلى اللغة الفارسية. قد جعل معظم المترجمين النص هو المحور في عملية ترجمة القرآن الكريمإلى اللغة الفارسية وذلك نظرا لقداسة النص المترجم ورعاية الدقة والأمانة في النقل؛ فإنهم يبدون التزاما شديدا بالنص القرآني بحيث يفوقهم أن هذه الدقة والأمانة للنص المترجم تؤدي غالبا إلى الإخلال في قواعد اللغة المترجم إليها، أو إلى تشويه المعنى؛ إذ أن لكل لغة خصائصها الصوتية والصرفية والنحوية والبلاغية، ومفرداتها ومصطلحاتها والتي تنفرد بها دون سواها.

تختلف الترجمات المركزة على النص القرآني باختلاف الطريقة التي يعتمدها المترجم ولكننا بصورة عامة نستطيع القول بأنّ الذين يعوّلون في ترجمة القرآن الكريمعلى النص، هم على فريقين :

أ- إن الفريق الأول منهم يهتمون بالنص القرآني وترتيب المفردات، كما عليه في لغة المترجم منها، فيصيغون المفردات في سبك لغة المبدأ عند الترجمة فيترجمون القرآن باللغة الفارسية بحيث تحل مفردات الترجمة محل مفرداته وأسلوبها محل أسلوبه، حتى تتحمل الترجمة ما تحمله نظم الأصل من المفردات وأدوات التؤكيد والحصر و...

ب- أما الفريق الثاني فإنهم يهتمون بالنص القرآني ولكنهم في الوقت نفسه يراعون لغة المترجم إليها (هنا اللغة الفارسية) من حيث ترتيب الكلمات، فيجعلون المفردات في سبك قواعد لغة المنتهي ويغيرون صياغة لغة المترجم منها عند الترجمة ولكنهم مع ذلك لا يضيفون ولا يحذفون مفردة من لغة المترجم منها عند الترجمة.

ت- فانطلاقا من هذا التقسيم يمكن تقسيم الترجمات الفارسية المركزة على النص القرآني على النحوالتالي :

أولا: الترجمات المركزة على النص القرآني، التي تراعي نظم الأصل وترتيبه.

ثانيا: الترجمات المركزة على النص القرآني، التي لا تراعي نظم الأصل وترتيبه.

١-١ الترجمات المركزة على النص القرآني، التي تراعي نظم الأصل وترتيبه:

يمكن القول بأن هذا المنهج هو منهج الترجمات الحرفية إذ إنّ المترجم يقوم في هذه الطريقة بترجمة القرآن كلمة كلمة دون رعاية ترتيب النص في لغة المترجم إليها، وعدم وضع كل كلمة في موضعها المناسب. فإن الترجماتالمركزة على النص القرآني التي تراعي نظم الأصل وترتيبه هي ترجمات حرفية وإن الترجمة الحرفية كما يقول الدكتور أسعد مظفر الدين الحكيم : «هي الدقة المفهومة بشكل خاطئ، وهي المحاكاة الخانعة لخصائص اللغة الأجنبية، التي تؤدي إلى الإخلال بقواعد اللغة المنقول إليها، أو إلى تشويه المعنى، أو إلى الإخلال والتشويه معا، في أحيان كثيرة. لا يمكن أن نعتبر النقل الحرفي ترجمة دقيقة. ولقد فهم بعض المترجمين الأمانة أنها المحافظة على كل كلمة في النص الأصلي. إن الحرفية المعجمية، والحرفية القواعدية، تؤديان إلى النقل الخاطئ للمضمون، أي إلى تشويه الأفكار، والإخلال بقواعد لغة الترجمة[١]».

وهكذا قال الصلاح الصفدي إنّ «هناك منهجان لدى المترجمين، المنهج الأول ليحيى بن البطريق وابن نعيمة الحمصي، والآخرين، كان المترجم يهتمّ بكل كلمة يونانية ودلالتها، ثمّ يقدم الكلمة العربية المقابلة لها بالمعنى ويترجمها، ثم يأخذ كلمة أخرى وهكذا تنتهي الترجمة. وتعتبر هذه الترجمة رديئة لسببين: ذلك أن الكلمات اليونانية ليس لها كلها مقابل بالعربية وهكذا تبقى عدة كلمات يونانية كما هي،في مثل هذا النوع من الترجمة ولأن نحوالجمل وبنيتها في لغة ما لايتطابق دوما مع ما هو قائم في لغة أخرى...[٢]».

---

[١] - مظفرالدين حكيم ،*علم الترجمة النظري*،١٨٧ .

[٢] - مريم سلامة، ترجمة د.نجيب غزاوي، *مدرسة حنين بن إسحاق وأهميتها في الترجمة*،٥٤.

فيما يلي نذكر أسماء الترجمات المركزة على النصّ، التي لاتراعي نظم الأصل أي بعبارة أخرى الترجمات الحرفية الفارسية للقرآن الكريم التي تكون رائجة في العصر الحديث:

- ترجمة شاه ولي الله دهلوي للقرآن الكريم (القرن ١٢).
- ترجمة ابوالحسن شعراني للقرآن الكريم (القرن ١٤).
- ترجمة محمد كاظم معزي للقرآن الكريم (القرن ١٤).
- ترجمة محمود اشرفي تبريزي للقرآن الكريم (القرن ١٥).
- ترجمة عباس مصباح للقرآن الكريم(القرن ١٥).

فيما يلي دراسة الترجمات الحرفية:

أ- **مطابقة الترجمة مع النص القرآني**: تعتبر الترجمات الحرفية من الترجمات التي تتمحورعلى النص القرآني إذ إن المترجم يقوم في هذا المنهج بترجمة القرآن كلمة كلمة مع رعاية ترتيب النص في اللغة المترجم منها،فتحافظ ترجمته على خصائص اللغة المنقول منها. ولنُثبت ذلك نذكر ما يلي:

إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ(القدر/١)همانا **فرستاديمش** در شب قدر[١].

بدرستى كه **فرستاديمش** در شب قدر[٢].

بدرستى كه ما فرو**فرستاديمش** در شب قدر[٣].

فيما يلي نقارن الترجمات الحرفية (أي المطابقة مع النص القرآني) مع بعض الترجمات غير المطابقة مع النص القرآني كي يتبين لنا الفرق بين هذا المنهج مع المناهج الأخرى:

ما اين قرآن عظيم الشأن را در شب قدر نازل كرديم.[٤]

ما قرآن را در شب قدر كه امور جهان هستى در آن مقدر مي گردد، برتوفرستاديم[٥].

همانا ما قرآن مجيد را در شب قدر نازل فرموديم[٦]. و...

إيضاح: فمن الملاحظ أن ترجمة المعزي و... هي من الترجمات المركزة على النص القرآني التي حافظت ترجمتهم على خصائص اللغة المنقول منها، فعلى سبيل المثال يلاحظ أنهم لم يذكروا مرجع ضمير (هُ) في الترجمة فترجموا هذا الضمير ترجمة حرفية بل وضعوا لكل كلمة للنص القرآني ما يعادله في اللغة الفارسية مع مراعاة

---

[١] - معزي، *ترجمة القرآن*.

[٢] - مصباح زاده، *ترجمة القرآن*.

[٣]- شعراني، *ترجمة القرآن*.

[٤]- الهي قمشه اي، *ترجمة القرآن*.

[٥]- صفوي، *ترجمة القرآن*

[٦]- صفارزاده، *ترجمة القرآن*.

الصياغة النحوية للغة العربية بينما لانرى هذا الأمر في الترجمات المذكورة الأخرى (الهي و...) حيث ترجم أصحاب هذه الترجمات، ضمير (هُ) بـــ (قرآن) والذي يدلّ على عدم التزامهم بالنص القرآني التزاما كاملا.

ومما يدلّ على أنّ الترجمات الحرفية هي من الترجمات المطابقة للنصّ القرآني هو أن المترجم يمتنع أثناء الترجمة الحرفية عن تفسير الآيات القرآنية بل يكتفي بترجمة الآيات دون إدخال أي إيضاحات إضافية في الترجمة.

بــ- الإخلال بقواعد لغة الترجمة: إنّ الترجمة الحرفية للقرآن الكريم تؤدّي إلى الإخلال بقواعد اللغة المنقول إليها إذ إنّها تراعي نظم الأصل بدلا من مراعاة اللغة المترجم إليها، فانطلاقا من هذه المحاكاة الخانعة للغة المترجم منها، لا يمكن أن نعتبر الترجمة الحرفية ترجمة فصيحة وسلسة مطابقة لقوانين اللغة الفارسية، ولنُثبت ذلك نذكر المثال التالي: *ترجمة القرآن*

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصحَابِ الْفِيلِ(الفيل/١) آيا نديدى **چه كرد** پروردگار توبه ياران (يا خداوندان) فيل[١]. آيا نديدى كه **چگونه كرد** پروردگارت با ياران فيل[٢].

الإيضاح: تعتبر الترجمة الحرفية ترجمة صحيحة، إذا حافظت على مضمون النص القرآني وشكله، وذلك باستخدام المطابقات المناسبة ودون الاخلال بقوانين لغة الترجمة ولكننا نلاحظ في الآية السابقة أن الترجمة الحرفية لها أدت إلى الإخلال بقواعد اللغة المترجم إليها حيث تقدم الفعل على الفاعل، والذي يعتبر خروجا عن قواعد اللغة الفارسية.

ج- التشويه في المعنى: قد تؤدّي الترجمة الحرفية إلى تشويه الأفكار في اللغة المترجم إليها، فبعبارة أخرى إن المحاكاة الخانعة لخصائص اللغة المترجم منها (النص القرآني) تؤدّي أحيانا إلى تشويه المعنى. فلنُثبت ذلك نذكر الآية التالية التي أدّت الترجمة الحرفية لها إلى تشويه المعنى:

الَّذِينَ هُمْ عَن صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ(الماعون/ ٥)آنان كه ايشان ازنمازشان سهو كنند[٣].

آنها كه ايشان از نماز خود سهو كننده بى خبرانند[٤].

ه- عدم إهمال أدوات التؤكيد والحصر في الترجمة: يقوم المترجم في هذا المنهج بترجمة القرآن ترجمة مطابقة مع النص المترجم بدون إهمال أي مصطلح أو حرف في الترجمة، وذلك لاعتقاد المترجم على أن حروفالقرآن ومفرداتها غير زائدة وعلى هذا الأساس يلاحظ أن المترجم يصرّ في هذا المنهج على ترجمة بعض الحروف والمفردات التي تنفرد بها اللغة العربية دون سواها. فعلى سبيل المثال نذكر الأمثلة التالية :

إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِى لَيْلَةِ الْقَدْرِ(القدر/١) **همانا** فرستاديمش در شب قدر[١].

---

[١]- معزي، *ترجمة القرآن*.

[٢]- أشرفي تبريزي، *ترجمة القرآن*.

[٣]- المصدر نفسه.

[٤]- شعراني، *ترجمة القرآن*.

قُلْ **إِنَّمَا** الْعِلْمُ عِندَ اللَّهِ وإِ**نَّمَا** أَنَا نَذِيرٌ مُّبِينٌ(الملك/٢٦)
بگو**جز اين نيست** كه علم نزد خداست و**جز اين نيست** كه منم بيم دهنده آشكار[٢].

الإيضاح: من الملاحظ أنّ أصحاب الترجمات الحرفية راعوا التأكيدات القرآنية في الترجمة، فحافظت ترجمتهم على خصائص اللغة المنقول منها، فعلى سبيل المثال يلاحظ أن الآيات الكريمة قد ابتدأت بـــ« إنّ» المؤكدة حيث راعي أصحاب الترجمات الحرفية هذا التأكيد فترجموا « **إنّ**» ب: «**همانا**» **أو « بدرستي كه »** – كما ترجموا«**إنّما**» بـــ«جز اين نيست» في الآية الثانية.

و- ترجمة الكنايات والاستعارات بصورة حرفية : إذا أراد المترجم أن يقوم بترجمة الكنايات والاستعارات القرآنية بصورة حرفية تُصبح معناها غالبا غير مفهومة، وهذا ليس من شأن النص القرآني فعلى هذا ينبغي للمترجم أن يترك المعنى اللفظي للآيات وأن يأتي بدلاعنه بالمعنى المستعار أو الكنائي في الترجمة، الأمر الذي لايلتفت إليه أصحاب الترجمات الحرفية فيترجمون الكنايات والاستعارات ترجمة حرفية غير مفهومة. فعلى سبيل المثال: ولَمّا **سُقِطَ فِى أَيْدِيهِمْ** ورَأَوْا... (الأعراف / ١٤٩)**الكناية في قوله تعالى**:«ولَمَّا سُقِطَ فِي أَيْدِيهِمْ» أي ندموا على ما عملوا غاية الندم، فإن ذلك كناية عن اشتداد ندمهم. وچون **افكنده شد در دستهاشان** وديدند...[٣] وهنگامى كه **افتاد در دست ايشان** وديدند...[٤]وچون **افكنده شد در دستهاشان** وديدند...[٥]وچون **افكنده شد در دستهاشان** وديدند...[٦] **إيضاح**: مما يلفت النظر أن الأشرفي و...ترجموا الكناية ترجمة حرفية، أي ترجموا(سُقِطَ فِى أَيْدِيهِمْ)بـــ(افكنده شد)، فيلاحظ أنّ المحاكاة العشوائية لخصائص اللغة المترجم منها(اللغة العربية)هي السبب لتشويه المعنى.

ز- **مراعاة القواعد النحوية والصرفية في ترجمة الآيات**: يهتمّ أصحاب الترجمات الحرفية بالتراكيب الصرفية والنحوية في الترجمة حتى تحافظ ترجمتهم على خصائص اللغة المنقول منها، وهي على سبيل المثال تشتمل على مراعاة المفعول المطلق في الترجمة؛ فلا يهمل المترجم المفعول المطلق في ترجمته بل يحافظ عليه في النقل إلى اللغة الفارسية. ونذكر لذلك المثال التالي:

فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلاً (المعارج / ٥) پس شكيبايى كن **شكيبايى نكو**[٧].

---

[١]- معزي، *ترجمة القرآن*.
[٢]- شعراني، *ترجمة القرآن*.
[٣]- أشرفي تبريزي، *ترجمة القرآن*.
[٤]- معزي، *ترجمة القرآن*.
[٥]- شعراني، *ترجمة القرآن*.
[٦]- مصباح زاده، *ترجمة القرآن*.
[٧]- معزي، *ترجمة القرآن*.

ح- عدم مراعاة مسألة الحذف والتقدير في الترجمة: إنّ مسألة الحذف والتقدير أمر شائع في اللغة العربية عامة وفي الآيات القرآنية خاصة، فتحظى مسألة الحذف والتقدير في المصحف الشريف بمكانة خاصة إذ إنّ التدبر والتأمل فيها يوصلنا إلى معان كثيرة. إن الترجمة الحرفية لا تراعي مسألة الحذف والتقدير في الآيات القرآنية وذلك لأنّ المترجم يسعى في هذا المنهج أن يضع لكل كلمة في النص الأصلي ما يطابقها في لغة الترجمة، دون أن يأخذ بعين الاعتبار المحذوفات القرآنية، ودون أن يحافظ على جانب المضمون المقدّر. فيما يلي نذكر مثالا على الحذف والتقدير في الترجمات الحرفية للقرآن الكريم: ق وَالْقُرْءَانِ الْمَجِيدِ (ق/١) بقرآن بزرگوار[١]. قسم بقرآن بزرگوار.[٢]

ق سوگند به قرآن گرامی[٣].

الإيضاح: نرى في هذه الآية بأنّ (الواو) للقسم، و(القرآن) مجرور بهو متعلّق بفعل محذوف تقديره أقسم، وجملة: «(أقسم) بالقرآن...» ابتدائيّة لا محلّ لها من الإعراب وجواب القسم محذوف مقدّر بحسب سياق الكلام أي: لقد أرسلنا محمّدا، أو ما آمن كفّار مكّة بمحمّد صلى اللّه عليه وسلم وأمثال ذلك. فيلاحظ أنّ أصحاب الترجمات الحرفية لم يأتوا بجواب القسم المحذوف بل وضعوا لكل كلمة في النص القرآني ما يطابقها في اللغة الفارسية دون مراعاة مسألة الحذف والتقدير. فإذا أردنا أن نترجم هذه الآية مع النظر إلى المحذوف المقدر فيمكن ترجمته كما يلي: ق، سوگند به قرآن مجيد [كه محمّد، فرستاده ماست ويا اينكه كفار مكه به محمد(ص) ايمان نياوردند و...].

ط – عدم الاستفادة من علامات الترقيم : إنّ الترقيم هو وضع العلامات بين الكلمات والجمل. يحظى الترقيم بأهمية كبري في ترجمة القرآن الكريم إذ إنّه يساعد على القراءة والفهم الصحيحين للترجمة فبعبارة أخرى إنّ الترقيم يساعد على فهم المعنى بسهولة كما يقود القارئ إلى تغيير النبرات الصوتية عند القراءة بما يناسب المعنى. فبالرغم من فائدة الترقيم الكبري في فهم المعنى فإن أصحاب الترجمات الحرفية لا يستفيدون من علامات الترقيم في ترجمة القرآن الكريم إذ إنهم يهتمّون باللفظ ولا المعنى، فالقرآن الكريم يخلومن علامات الترقيم ولذلك إنهم يسعون لترجمة المصحف الشريف بدون الاستفادة من علامات الترقيم.

ي- أثر التقديم والتأخير في الترجمة: مما لا شك فيه أنّ لرصف الألفاظ في القرآن الكريم معان وأهداف خاصة، إذ لاينهج القرآن في ترتيب مفرداته سوي هذا المنهج الفني الذي يقدم ما يقدم، لمعنى نفهمه وراء ترتيب الكلمات، وحكمة ندركها من هذا النسيج اللغوي المحكم المتين. أما الترجمات الحرفية فإنها خلافا لسائر الترجمات لاتظهر أثر التقديم والتأخير في الترجمة ولنثبت ذلك نذكر المثال التالي: **إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ**

[١]- شعراني، *ترجمة القرآن*.

[٢]- أشرفي تبريزي، *ترجمة القرآن*.

[٣]- معزي، ترجمة القرآن.

نَسْتَعِينُ(الفاتحة /٥). **إيضاح:** إيّاك في هذه الآية ضمير بارز منفصل مبني على الفتح في محل نصب مفعول به وقد تقدّم على فعله (نعبد) و(نستعين) للاختصاص.

ومن الترجمات الحرفية لهذه الآية:

تورا میپرستیم واز تویاری میجوئیم.[١]ترا میپرستیم واز تویاری میجوئیم[٢]. خدایا تورا پرستش کنیم واز تویاری خواهیم[٣]. ترا میپرستیم واز تومدد میطلبیم[٤]. تورا میپرستیم واز تویاری میجوئیم[٥].

ومن الترجمات غير الحرفية: **تنها** تورا می پرستیم و**تنها** از تویاری میجوییم.[٦] **تنها** ترا عبادت میکنیم و**فقط** از تویاری میخواهیم.[٧] تورا میپرستیم **تنها و بس،** بجز توبجوییم یاری ز کس[٨].تورا میپرستیم **وبس** واز تویاری میخواهیم **وبس**[٩]. [پروردگارا!] **تنها** تورا میپرستیم و**تنها** از تویاری میخواهیم.[١٠] و**...** پروردگارا **تنها** تورا میپرستیم، واز تویاری میجوییم **وبس**[١١]. بار الها **تنها** تورا مي پرستيم ودر آن،**تنها** از تویاري مي جوييم[١٢]. [آفریدگار پروردگارا] **تنها** تورا میپرستیم و**تنها** از تویاری میطلبیم[١٣].

(پروردگارا) **تنها** تورا میپرستیم و**تنها** از تویاری میجوییم[١٤]. و... **إيضاح:** يبدوإن الترجمات الحرفية عجزت عن بيان القصر المتأتّي عن تقديم المفعول به على الفعل في هذه الآية وذلك لأن الترجمات الحرفية لاتنقل إلا الشكل الظاهري للغة المترجم منها دون الأخذ بعين الاعتبار المعاني الكامنة في النسيج اللغوي، وذلك في حين أن أصحاب الترجمات غير الحرفية (المماثلة والتفسيرية) ومنهم : آيتي وأرفع و... قد انتبهوا إلى القصر الموجود في هذه الآية إذ أنهم أظهروا هذا القصر في ترجمتهم بكلمتي (تنها) و(فقط).

---

[١]- أشرفي تبريزي، *ترجمة القرآن*.

[٢]- شعراني، *ترجمة القرآن*.

[٣]- معزي، *ترجمة القرآن*.

[٤]- دهلوي، *فتح الرحمن بترجمة القرآن*.

[٥]- مصباح زاده، *ترجمة القرآن*.

[٦]- آيتي، *ترجمةالقرآن*.

[٧]- أرفع، *ترجمة القرآن*.

[٨]- فولادوند، *ترجمة القرآن*.

[٩]- مجتبوي، *ترجمه ي قرآن*.

[١٠]- برزي، *ترجمة القرآن*.

[١١]- الهي قمشه اي، *ترجمة القرآن*.

[١٢]- صفوي، *ترجمة القرآن*.

[١٣]- صفارزاده، *ترجمة القرآن*.

[١٤]- مشكيني، *ترجمة القرآن*.

١-٢. الترجمات المركزة على النص القرآني، التي لا تراعي نظم الأصل وترتيبه

كما مرّ في بداية المقال أن المترجم يهتمّ في هذا المنهج بالنص القرآني ولكنه في الوقت نفسه يراعي لغة المترجم إليها من حيث ترتيب الكلمات فيضع كل كلمة في مكانها المناسب في اللغة المترجم إليها. فانطلاقا من هذا التعريف يمكن القول بأن هذه الطريقة هي طريقة الترجمة الأمينة أو الترجمة المماثلة، والترجمة المماثلة أو الأمينة كما يشرحها الدكتورمظفر الدين حكيم : «هي إيجاد مضمون الأصل وشكله من جديد بوسائل اللغة الأخرى. إن المماثلة،أي التكافؤ مع الأصل، ملازمة للدقة، وتتحقق بواسطة التحويلات القواعدية، والمعجمية، والبلاغية، التي تنشئ التأثير المكافئ. يستطيع المترجم في الواقع، بواسطة التحويلات الترجمية، أن ينقل عناصر الأصل كلها. وإن فنّه يتلخص في الاستخدام الماهر لهذه التحويلات. فتعني المماثلة في الترجمة :١- مطابقة الأصل من حيث الوظيفة ٢- اختيار الأدوات المناسبة أثناء الترجمة»[١].

فانصبّ اهتمام أكثر مترجمي القرآن الكريم في العصر الحاضر على ترجمة القرآن ترجمة مماثلة أو أمينة حيث سعوا إلى إيصال الفكرة مع الاهتمام بالنص القرآني. فمن الممكن القول بأن ترجماتهم أصبحت شكلا متطورا للترجمات القديمة حيث يمكن تسمية هذه الترجماتبترجمات الجملة بالجملة بينما كانت الترجمات القديمة ترجمات الكلمة للكلمة. فيما يلي ترد أسماء معظم المترجمين الذين قاموا بترجمة القرآن ترجمة مماثلة أو ترجمة جملة بجملة، وهم: سيد كاظم أرفع، حسين انصاريان، علي أصغر برزي، سيد ابراهيم بروجردي، ابوالفضل بهرام پور، ابوالقاسم پاينده، كاظم پورجوادي، جلال الدين فارسي، محمد مهدي فولادوند، سيد جلال الدين مجتبوي، ناصرمكارم شيرازي، مسعودانصاري خوشابر، بهاء الدين خرمشاهي، محمدعلي رضايي اصفهاني وزملائه، علي موسوي گرمارودي وحسين استاد ولي.

فيما يلي دراسة هذه الترجمات:

أ- مطابقة الترجمة بالنص القرآني مطابقة عالية: تعدّ هذه الترجمات من الترجمات المركزة على النص،التي لاتراعي نظم الأصل، فهي من الترجمات المتوافقة والمتطابقة مع النص القرآني من حيث عدد الكلمات وترتيبها وقد بلغ المترجمون في هذا المنهج أعلى مراتب القرب من النص القرآني إذ إنهم يلتزمون بالنص التزاما كاملا حيث إنهم لا يضيفون شيئا إضافيا كما لايقلّلون كلمة من النص القرآني عند الترجمة حتى تصبح ترجمتهم تملك القدر العالي من التكافؤ مع النص الأصلي.

إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا(الزلزلة/١) آن گاه كه زمين به لرزش [شديد] خود لرزانيده شود[٢]. آن گاه كه زمين لرزانده شود به سخت‌ترين لرزه‌هايش.[٣]

[١]- مظفرالدين حكيم،*علم الترجمة النظري*، ١٩٣ .

[٢]- فولادوند، *ترجمة القرآن*.

[٣]- آيتي، *ترجمة القرآن*.

الإيضاح: تبين الترجمة التطبيقية للآية الأولى لسورة الزلزلة أن ترجمة السادة آيتي وفولادوند، ترجمة مطابقة لاتكون فيها كلمة إضافية أو ناقصة.

ومما يجدر التنويه إليه أن المترجم في هذا المنهج يسعى على عدم إدخال التفسير العلمي أو الفلسفي والكلامي في ترجمته، فيقرّب ترجمته وبقدر الإمكان إلى النص القرآني. فإذا استفاد المترجم في هذا المنهج من الإيضاحات أو الإضافات التفسيرية فإنّه يضعها داخل معقوفتين.

إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ(القدر/١) ما در شب قدرش نازل كرديم.[١] ما [قرآن را] در شب قدر نازل كرديم[٢]. ما آن [قرآن] را در شب قدر نازل كرديم![٣]ما قرآن را در شب قدر نازل كرديم.[٤]

الإيضاح: إن ترجمة آيتي و... لهذه الآية هي ترجمة محورها النص القرآني حيث إن الوصف في لغة الترجمة يتطابق مع طريقة الوصف في لغة الأصل، أي أن الترجمة ترجمة مطابقة لاتكون فيها كلمة إضافية أو ناقصة.

بـــ- سلاسة العبارة ووضوحها في الترجمة، مع مراعاة قواعد اللغة الفارسية: رغم أنّ أصحاب هذه الترجمات يهتمون بالنص القرآني ولكنهم في الوقت نفسه يراعون لغة المترجم إليها (هنا اللغة الفارسية) من حيث ترتيبالكلمات، فيجعلون المفردات في سبك قواعد اللغة الفارسية وبذلك تحافظ ترجمتهم على فصاحة اللغة الفارسية وسلاستها: **وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (الزلزلة/٢)**. وزمين بارهاى سنگينش را بيرون ريزد.[٥] وزمين بارهاى گرانش را بيرون اندازد.[٦] وزمين بارهاى سنگينش را بيرون آرد[٧].

إيضاح: فمن الملاحظ أن ترجمة آيتي و... هي من الترجمات المركزة على النص، التي لاتراعي نظم الأصل، فقد راعي هؤلاء المترجمون النص القرآني من جهة، وحافظوا على خصائص اللغة المنقول إليها من جهة أخرى. ولذلك نرى أن ترجمتهم حافظت على سلاسة اللغة الفارسية وفصاحتها.

ج- مراعاة القواعد الصرفية والنحوية في الترجمة: يهتمّ أصحاب الترجمات المركزة على النص، التي لاتراعي نظم الأصل بالقواعد الصرفية والنحوية في الترجمة حتى تحافظ ترجمتهم على ميزات اللغة المنقول منها، وهي على سبيل المثال تشتمل على مراعاة الحال (قيد الحالة) في الترجمة:

---

[١]- آيتي، *ترجمة القرآن*.

[٢]- فولادوند، *ترجمة القرآن*.

[٣]- مكارم شيرازي، *ترجمة القرآن*.

[٤]- أنصاريان، *ترجمة القرآن*.

[٥]- آيتي، *ترجمة القرآن*.

[٦]- أنصاريان، *ترجمة القرآن*.

[٧]- برزي، *ترجمة القرآن*.

ولا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ **مُفْسِدِينَ** (البقرة/٦٠) ودر زمين **تبهكارانه** فساد مكنيد[١]. ودر زمين **تبهكارانه** فساد مكنيد[٢].

٤- الامتناع عن ترجمة الكنايات والاستعارات بصورة حرفية: يسعى المترجم في هذا المنهج إلى إيجاد معان مناسبة للكنايات والاستعارات فيترك المترجم في هذا المنهج المعنى اللفظي للآيات ويأتي بدلاعنه بالمعنى المستعار أو الكنائي في الترجمة.

واخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُؤْمِنِينَ(الحجر/٨٨). وبه مؤمنان مهربانى كن[٣]. ومؤمنين را زير نظر لطف وتواضع خود قرار ده[٤].

الإيضاح: الكناية: في قوله تعالى واخْفِضْ جَناحَكَ لِلْمُؤْمِنِينَ وذلك كناية عن التواضع لهم والرفق بهم، وأصل ذلك أن الطائر إذا أراد أن يضم فرخه إليه بسط جناحيه له، فيلاحظ أن پورجوادي وبروجردي قد انتبهوا إلى هذا الأمر فأوجدوا معنى مناسبا لهذة الكناية في اللغة الفارسية بدلا من ترجمتها ترجمة حرفية.

٥- مراعاة مسألة الحذف والتقدير في الترجمة: يقوم أصحاب هذا المنهج بترجمة المحذوفات في الآيات القرآنية وذلك لأنّ المترجم إضافة إلى اهتمامه بالنص القرآني يأخذ بعين الاعتبار المعنى المقدّر في الآيات الكريمة. فيما يلي نذكر مثالا على الحذف والتقدير في الترجمات المركزة على النص،التي لاتراعي نظم الأصل: ولَولَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكمُ ورَحْمَتُهُ وأَنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ حَكِيمٌ(النور/١٠). **چه مى‌شد** اگر فضل ورحمتِ كه خدا بر شما ارزانى داشته است نمى‌بود؟ واگرنه اين بود كه خدا توبه‌پذير وحكيم است؟[٥].واگر فضل ورحمت خدا بر شما نبود،واينكه خدا بسيار توبه‌پذير وحكيم است **[به كيفرهاى بسيارسختى دچار مى‌شديد.]** (أنصاريان،١٣٨٣ش)

الإيضاح: يلاحظ أنّ جواب «لولا»في هذه الآية محذوف، الأمر الذي انتبه إليه آيتي وأنصاريان إذ أشاروا إلى الجواب المقدّر حسب ذوقهم.

و- عدم إهمال أدوات التؤكيد والحصر في الترجمة: يسعى المترجم في هذا المنهج أن تكون ترجمته مطابقة مع النص القرآني فلذلك يحاول أن ينقل جميع أدوات التؤكيد والحصر وذلك لاعتقاده أن هذه الأدوات غير إضافية حيث إن إهمالها في الترجمة تؤدي إلى تشويه أو تحريف المعنى في اللغة المترجم إليها: إنَّ رَبَّكَ يَقْضِي بَيْنَهُم بِحُكْمِهِ وهو الْعَزِيزُ الْعَلِيمُ(النمل/٧٨) **همانا** پروردگار توبه حكم خويش ميانشان داورى خواهد كرد، و

---

[١]- حلبي، *ترجمة القرآن*.

[٢]- رضايي اصفهاني، *ترجمة القرآن*.

[٣]- پورجوادي، *ترجمة القرآن*.

[٤]- بروجردي، *ترجمة القرآن*.

[٥]- آيتي، *ترجمة القرآن*.

اوست توانمند بى‌همتا ودانا.[١] **همانا** پروردگار توبه حكم خويش ميانشان داورى خواهد كرد، واوست توانمند بى‌همتا ودانا[٢].

إيضاح : يلاحظ أن الآيات الكريمة قد ابتدأت بـــ« إنّ» المؤكدة حيث راعي أصحاب الترجمات الجملة بالجملة هذا التأكيد فترجموا « **إنّ**» بـــ(همانا او درحقيقت و...).

ز- الاستفادة من علامات الترقيم :يشغل الترقيم مكانا مهما في الترجمات المركزة على النص،التي لاتراعي نظم الأصل إذ إنّ هذه الترجمات تصيغ المفردات في سبك قواعد اللغة المترجم إليها فانطلاقا من ذلك يحاول المترجم في هذا المنهج أن يستخدم علامات الترقيم ليحافظ على خصائص اللغة المترجم إليها – اللغة الفارسية –. من أهمّ علائم الترقيم المستخدمة في هذه الترجمات هي: الفارزة(،)،علامة الاستفهام(؟)، علامة التعجب(!)، الشرطة(-)، القوسان( )، المزدوجان أو علامة التنصيص« »، المعقوفتان[] و...

إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ(الكوثر/١)همانا تورا كوثر- خير بسيار- داديم[٣].**[**اى محمد**]** به راستى كه ما به تو**«**كوثر**»** داديم.[٤]اى رسول، ما تورا عطاى بسيار بخشيديم.[٥] به راستى ما به توكوثر عطا كرده‌ايم**!**[٦]

٢- الترجمات القرآنية التي محورها المترجم

يسعى المترجم في هذا المنهج لإيصال الفكرة دون الاهتمام بالعبارة فيتصرف بها كما يشاء أو يقتضيه الحال، فلا يهتم المترجم في هذا المنهج بالنص والعبارات في لغة المترجم منها بل ربما أخذ الفكرة من لغة الأصل ليطرحها بأسلوبه في لغة المترجم إليها. فيهتم أصحاب هذا المنهج بالفكرة دون مراعاة اللغة المترجم منها من حيث ترتيب المفردات والجمل فيتجاوز المترجم في هذا المنهج القيود والحدود التي تؤخذ في الترجمة الحرفية والمماثلة إذ يسعى لنقل الفكرة دون ملاحظة الألفاظ، فيتصرف بالنص كما يراه مناسبا في اللغة المترجم إليها.

فيستنتج مما تقدم أن أصحاب هذا المنهج يعتمدون في ترجمة القرآن الكريمعلى طريقتي الحرّة والمعنوية إذ إنهم يرجّحون المعنىعلى اللفظ، فما هاتان الطريقتان؟

الترجمة الحرّة: إن الترجمة الحرّة هي الترجمة التي لاتهتمّ بالنص الأصلي اهتمام الترجمة الحرفية الشديد به، الأمر الذي يؤدي إلى وصف النص المترجم بشكل ناقص لايحقق المطابقة المطلوبة معه.

---

[١] - آيتي، *ترجمة القرآن*.

[٢] - مجتبوي، *ترجمة القرآن*.

[٣] - مجتبوي، *ترجمة القرآن*.

[٤] - أنصاري خوشابر، *ترجمة القرآن*.

[٥] - بروجردي، *ترجمة القرآن*.

[٦] - برزي، *ترجمة القرآن*.

«إن الترجمة الحرة مقبولة أكثر من الترجمة الحرفية. ففي الترجمة الحرة لايوجد، كقاعدة عامة، تشويه للمعنى، ولا إخلال بقوانين لغة الترجمة. إن عيب الترجمة الحرة هو أن معنى النص الأصلي لا ينقل بدقة تامة، وأن قسما من المعلومات يضيع أثناء النقل الحر، نظرا لأن النص الأصلي يتعرض لتحويلات هو في غني عنها. وعندئذ، يوجد دوما خطر الانتقال إلى الحدّ الذي تتحول فيه الترجمة إلى عنديات المترجم »[1].

الترجمة المعنوية: هو أن يقرأ المترجم الجملة فيحصل معناها في ذهنه، ثمّ يعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها، سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها وهذه الطريقة هي طريقة « حنين بن إسحاق والجوهري وآخرون،إذ كانوا يقومون بقراءة الجملة وفهمها ثم يترجم المترجم بجملة مطابقة سواء تطابقت الكلمات أم لم تتطابق»[2].

يجدرالتنويه أنّنا لانفصل بين طريقتي المعنوية والحرّة في الترجمات القرآنية إذ إنّ المترجم في هاتين الطريقتين يورد كثيرا من الإيضاحات والتفسير في داخل ترجمته بحيث من الممكن تسمية هذه المنهجية بـــ**«منهجية الترجمات التفسيرية»**. فإننا نُطلق على طريقتي المعنوية والحرّة مصطلح **«الترجمة التفسيرية»** إذ يتخذ المترجم في هاتين الطريقتين مشربا خاصا في ترجمة القرآن الكريم، فيعتمد على إدخال التفسير في ترجمته لينقل مفاهيم الآيات بصورة سلسة ومفهومة إلى اللغة الفارسية. فيما يلي ترد أسماء معظم المترجمين الذين قاموا بترجمة القرآن ترجمة تفسيرية وهم: مهدي الهي قمشه اي، زين العابدين رهنما، عليرضا ميرزا خسرواني، سيد على نقي فيض الإسلام، ابراهيم عاملي،عبد المجيد صادق نوبري، محمود ياسري، رضا سراج،علي مشكيني،محمد صفوي وطاهره صفار زاده.

فيما يلي عرض خصائص هذه الترجمات :

أ- عدم المطابقة مع النص القرآني: إنّ الترجمات التي محورها المترجم لا تمتلك درجة عالية من المطابقة مع النص القرآني إذ إنها تعوّل على فهم المترجم للآيات، فإنّ المترجم في هذا المنهج لا يتقيد الا بالمعنى المتضمن في النص فكأنه يقرأ النص الأصلي ثم ينقله بأسلوبه الخاص دون أن يأخذ بعين الاعتبار الالتزام بالنص القرآني :

والتِّينِ والزَّيْتُونِ(التين/١) قسم به انجير **كه ميوه بي‌استخوان جنان است**. وقسم به زيتون **كه چوبش مسواك پيغمبران است**[3]. سوگند به **آن كوه** انجير وزيتون (**سرزمين دمشق وبيت المقدس**) **آن جا كه خاستگاه پيامبرانيبسيار بود**[4]. سوگند به انجير **ودرخت آن** وزيتون **ودرخت آن وبه دوكوه تين وزيتون در دمشق وبيت المقدس**[5]. و...

---

[1] - مظفرالدين حكيم، *علم الترجمة النظري*، ١٩٤.

[2] - مريم سلامة، *مدرسة حنين بن إسحاق وأهميتها في الترجمة*،٥٤.

[3] - ياسري، *ترجمة القرآن*.

[4] - صفوي، *ترجمة القرآن*.

[5] - مشكيني، *ترجمة القرآن*.

إيضاح:فيلاحظ بوضوح أنّ ترجمة ياسري وصفوي و... هي من الترجمات التي لاتلتزم بالنص القرآني الالتزام الضروري فإن طريقتهم لترجمة القرآن الكريم هي الطريقة المعنوية للنقل من لغة إلى لغة أخرى وهي أن المترجم يقرأ الآية كلها قبل أن يبدأ الترجمة، حتىيستطيع أن يعرف قصد المؤلف (مراد الشارع) ونوع ألفاظه وصورة تراكيبه. فإذا قام المترجم ليبدأ عمله، قرأ كل آية بصورة كاملة، ثم أدارها في ذهنه حتىيوقن أنه قد فهم معناها ومرماها. بعدئذ يختار لها الألفاظ التي تعبّرعن مراد الله لا عن تراكيب النص فقط، فلا يهتم أصحاب هذا المنهج بالنص القرآني كثيرا بل إهم يسعون لإيصال الفكرة دون الاهتمام بالعبارة.

ومما يجدر التنويه إليه أنّالمترجم في هذا المنهج يورد بعض إضافات أو إيضاحات تفسيرية في الترجمة بحيث يجعلنا أن نعتبر هذه الترجمات ترجمات تفسيرية.

بـــ- سلاسة وفصاحة لغة الترجمة:يسعى المترجم في هذا المنهج لنقل مفاهيم الآيات بصورة جميلة وفصيحة إلى اللغة الفارسية، فالمترجم يراعي خصائص اللغة المنقول إليها حتى تتحول ترجمته إلى ترجمة واضحة ومفهومة لدى الناطقين باللغة الفارسية:

لَقَدْ خَلَقْنَا الْانسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ(٤)که ما انسان را در نیکوترین قوام آفریدیم تا بتواند در نزد خدایش به نیکبختي جاودانه دست یابد[١]. (سوگند بآنچه بیان شد) هر آینه آدمی را در بهترین اندازه (نیکوترین شکل واندام) آفریدیم (که شایسته هر گونه مقام ومنزلت وبزرگواری است[٢].

الإيضاح: يلاحظ أن ترجمة أصحاب هذا المنهج في هذه الآية – وكذلك في الآيات الأخرى – حافظت على سلاسة اللغة الفارسية وفصاحتها.

ج- مراعاة مسألة الحذف والتقدير في الترجمة: يقوم أصحاب هذا المنهج بترجمة المحذوفات في الآيات القرآنية وذلك لأنّ المترجم لا يتقيد الا بالمعنى المتضمن في النص؛ فيما يلي نذكر مثالا على الحذف والتقدير في الترجمات المركزة على المترجم:

أَفَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَءَاهُ حَسَنًا (فاطر/٨) پس آیا آنکس که عمل زشت او در نظرش موجّه وپسندیده جلوه داده شده **همانند کسی است که ازتوجیه فریب آمیز شیطان میگریزد وبه راه راست قدم میگذارد وبر آن اساس رفتارش سنجیدهمیشود؟**[٣]. پس آیا آن کسی که عمل ناپسندش برای او آراسته شده وآن را زیبا می بیند **همچون کسی است که کردار ناپسند را بد مي داند؟!**[٤] و...

---

[١] - صفوي، *ترجمة القرآن*.

[٢] - فيض الاسلام، *ترجمه وتفسير قرآن عظيم*.

[٣] - صفارزاده، *ترجمة القرآن*.

[٤] - صفوي، *ترجمة القرآن*.

الإيضاح:يلاحظ أنّ كلمة«من» في هذه الآية اسم موصول في محلّ رفع مبتدأ، والخبر محذوف تقديره كمن هداه اللّه،الأمر الذي أشار إليه المترجمون حسب ذوقهم وفهمهم للآية.

د- عدم الالتزام بترجمة أدوات التؤكيد والحصر: لايهتمّ المترجم في هذا المنهج بترجمة أدوات التؤكيد والحصر كثيرا فجلّ ما يهمّه هو أن ينقل المعنى.

إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ(القدر/١). ما اين قرآن عظيم الشأن را در شب قدر نازل كرديم[١].ما آنرا در شب قدر فروفرستاديم[٢].

إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ...(الأنفال/٢). [مؤمنان] كسانى هستند كه... [٣]

يلاحظ أن الآيات المذكورة قد ابتدأت بأداة التؤكيد«إنّا» والحصر« إنّما» بينما أصحاب الترجمات المذكورة لم قمهم ترجمة هذه الأدوات.

ه- ترجمة الكنايات والاستعارات بصورة معنوية: إنّ ترجمة أصحاب هذا المنهج للكنايات والاستعارات لا تتقيد الا بالمعنى المتضمن فيها فكأن مترجميها يقرأون الكنايات والاستعارات ثم ينقلونها بأسلوبهم الخاص.

وَيَوْمَ **يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ** يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا (الفرقان/٢٧)

فعضّ اليدين والأنامل وأكل البنان وحرق الأسنان ونحوها، كنايات عن شدة الحسرة والندامة، والمراد بها أنّ كل ظالم نادم يوم القيامة.

ومن الترجمات التفسيرية لهذه الآية:

ودر آن روز هر كفرپيشه‌ى ستمكارى، **انگشت ندامت به دندان مى‌گزد** و...[٤]

وروزى را كه آن كسي كه از هدايت پيامبر بي بهره بوده وبر خود ستم كرده است، **دست هاى خود رااز پشيمانى به دندان مى گزد و[٥]...**

روز قيامت شخص ظالم به غيظ آمده **از حسرت وندامت دستهاى خود را مى‌گزد[٦]...**

و(به ياد آر) روزى كه ستمگر **پشت دست‌هاى خود را به دندان مى‌گزد**،مى‌گويد[٧]**...**

[١]- الهي قمشه اي، *ترجمة القرآن*.

[٢]- رهنما، *ترجمه وتفسير قرآن*.

[٣]- صفارزاده، *ترجمة القرآن*.

[٤]- صفار زاده، ترجمة القرآن.

[٥]- صفوي، ترجمة القرآن.

[٦] - نوبري، ترجمة القرآن.

[٧] - مشكيني، ترجمة القرآن.

إيضاح: من الملاحظ أنّ الترجمات المذكورة قد قدّمَت معنى مناسبا لهذه الكناية في الفارسية إذ أوردت بعض مفردات إضافية منها:(ندامت، وپشيمانى، وحسرت)، الأمر الذي يجعل هذه الترجمات ترجمات معنوية للكناية.

و- **الاستفادة الكثيرة من المرادفات في الترجمة:** قد استفاد أصحاب هذا المنهج من المرادفات كثيرا في ترجمتهم مما يؤكد أنهم لا يلتزمون بالنص بل يهتمون بإيصال الفكرة،فلذلك نجد أن ترجمتهم للقرآن الكريم مليئة بالمرادفات التي أضافها المترجم،فعلى سبيل المثال نذكر مايلي:

يَقُولُ الْانسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ المفَرُّ(القيامة/١٠). ودر آن روز انسان(زشتكار) گويد كجا **مفرّ وپناهگاهی**خواهد بود؟.[١]

ز- **الاستفادة من علائم الترقيم:** يحظى الترقيم بأهمية خاصة في الترجمات المركزة على المترجم إذ إن أصحاب هذا المنهج يهتمّون كثيرا بخصائص اللغة المترجم إليها، فلابدّ لهم أن يستفيدوا من علائم الترقيم ليوصلوا الفكرة بشكل واضح إلى اللغة الفارسية.

ح- **عدم مراعاة القوانين الصرفية والنحوية في الترجمة:** لا تلتزم الترجمات المركزة على المترجم بالقوانين الصرفية والنحوية التزام الترجمات الحرفية بها،الأمر الذي يؤدي إلى وصف الموقف الصرفي والنحوي بشكل ناقص في الترجمات المركزة على المترجم. ولنُثبت ذلك نذكر المثال التالي: وَقَالُواْ كُونُواْ هُودًا أَونَصَارَى تَهْتَدُواْ قُلْ بَلْ **مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا**...(البقرة/١٣٥) يهود ونصارى به مسلمانان گفتند كه به آيين ما درآييد تا راه حق پوييداى پيغمبر بگوما اسلام را كه **آيين ستودۀ ابراهيم**است پيروى مى‌كنيم.[٢]و[اهل كتاب] گفتند: «يهودى يا مسيحى باشيد تا به راه حقّ هدايت شويد.»[اى پيامبر!] بگو: «ما مسلمانان**آيين يكتا پرستى ابراهيم** را پيروى مى‌كنيم[٣]. پس **دين حق** دين ومذهب ابراهيم عليه السّلام است[٤].

الإيضاح: يلاحظ أنّ «حَنِيفًا» حال لــ« إِبْرَاهِيمَ» على خلاف ما جاء في الترجمات المذكورة التي تعتبر «حَنِيفًا» حالا لـــ «ملة» فإن إعراب هذه العبارة كما ورد في جدول إعراب القرآن الكريم: «(ملّة) مفعول به لفعل محذوف تقديره نتبع، (إبراهيم) مضاف إليه مجرور وعلامة الجرّ الفتحة،(حنيفا) حال منصوبة من إبراهيم والذي سوّغ صحة مجيء الحال من المضاف إليه أن المضاف جزء من المضاف إليه، فالملّة وهي الدين جزء من إبراهيم»[٥]. فتصيرالترجمة الملتزمة بالقوانين الصرفية والنحوية لهذه العبارة: «آيين ابراهيم حق گرا».

[١]- الهي قمشه اي، *ترجمة القرآن*.

[٢]- الهي قمشه اي، *ترجمة القرآن*.

[٣]- صفارزاده، *ترجمة القرآن*.

[٤]- صادق نوبري، *ترجمة القرآن*.

[٥]- صافي، *الجدول في إعراب القرآن*.

٣- الترجمات القرآنية التي محورها المخاطب

يعتبر أصحاب هذا المنهج **المخاطب** هو المحور في عملية ترجمة القرآن الكريمإلى اللغة الفارسية. فنعني بالترجمات المركزة على المخاطب **الترجمات التخصصية،** بحيث إن الترجمات التي ورد ذكرها سابقا كانت تخاطب جميع الناس عامة وخاصة ولكن الترجمات التي محورها المخاطب فهي تخاطب شريحة خاصة من المجتمع. يمكن القول بأن هذه الترجمات تقسم إلى الأنواع التالية: أولا- الترجمات الإيقاعية. ثانيا- الترجمات المنظومة. ثالثا- الترجمات العلمية.

إن الترجمات التي محورها المخاطب قليلة جدا ولايهتمّ بها النقاد كثيرا إذ إنها ترجمات غيردقيقة للنص القرآني كما أنها تختصّ بشريحة خاصة وقليلة من المجتمع.

٣-١ الترجمات الفارسية الإيقاعية للقرآن الكريم

إن الإيقاع في القرآن الكريم هو من خصائص رسالة الوحي السمحاء حيث يزيده جمالا ويمنحه ميزة أخرى تصعّب عملية ترجمته للمترجمين،فبالرغم من صعوبة أو استحالة نقل السجع أو فواصل الآيات القرآنية ووزنها في عملية ترجمة القرآن الكريم إنّ هناك من قام بترجمته ترجمة إيقاعية وذلك للمحافظة على جمالية نص القرآن الكريم؛ فمن هذه الترجمات هي ترجمة لسور مختارة من القرآن الكريم قام بها عبدالكريم بي آزار شيرازي ومنها ما يلي:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيم : به نام خداوند عطابخش خطاپوش

... إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ: تورا پرستيم وبس، واز تويارى خواهيم وبس.

اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيم: هدايت نما ما را به راه راست**{كه راه نبيين وصديقين وصالحين وشهداست}**

صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ: راه كسانى كه به آنان انعام كرده اى**{ ونعمت هايت را بر آنان تمام كرده اى}**،

غَيرْ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ : نه به راه آنان كه غضب شدگانند،

ولَا الضَّالِّينَ : ونه به راه آنان كه گمگشتگانند.

فَتَنَازَعُواْ أَمْرَهُم بَيْنَهُمْ وأَسَرُّواْ النَّجْوَى(طه/٦٢)

كشمكش كردند {فرعونيان}**در بينخويش** وپنهان كردند **اين نجواي خويش**.

قَالُواْ إِنْ هَاذَانِ لَسَاحِرَانِ يُرِيدَانِ أَن يخُرِجَاكُمُ مِّنْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِمَا

گفتند : اين دوتن **باشند جادوگران** مى خواهند كه بيرون رانند شما را از **سرزمينتان با سحرشان**

ويَذْهَبَا بطَرِيقَتِكُمُ الْمُثْلىَ(طه/٦٣) وببرند از ميان **راه وبهترين آئينتان،**

فَأَجْمِعُواْ كَيْدَكُمْ ثمُ ائْتُواْ صَفًّا وقَدْ أَفْلَحَ الْيَوْمَ مَنِ اسْتَعْلىَ(طه/٦٤)

پس، جمع كنيد **جادوگران ونيرنگتان**، آنگاه به وعده گاه آييد ستون ستون { **با عصا ورسنهايتان**} وبه مراد دل رسد **امروز**، هر كه غالب گشت و**پيروز.**[1]

إيضاح:من الملاحظ في ترجمة هذه الآيات أن المترجم قد قام بترجمتها ترجمة معنوية حيث يسعى لإيصال الغرض من الآية ولوفي خارج إطار الوصف القرآني،فترجمته لا تتقيد الا بالمعنى المتضمن في النص فكأن المترجم يقرأ النص القرآني ثم ينقله بأسلوبه الخاص،ولكن مع ذلك يحاول المترجم للأمانة أن يضع بعض الإيضاحات التي أوردها للضرورة الإيقاعية بين معقوفتين. فيمكن القول بأنّ عبدالكريم بي آزار الشيرازي قد سعى بالدرجة الأولى إلى مراعاة السجع والإيقاع في الترجمة وإلى الدقة والأمانة بالدرجة الثانية، الأمر الذي يجعلنا أن نعتبر ترجمته من الترجمات **المسجعة** أو **الإيقاعية.**

٣-٢ الترجمات الفارسية المنظومة للقرآن الكريم

إنّ السجع والوزن في القرآن الكريم هما من خصائص هذا الكتاب السماوي الذي قد اهتمّ به بعض الأدباء والعلماء في العصر الراهن إذ إنهم حاولوا لترجمة القرآن الكريمإلى اللغة الفارسية ترجمة منظومة،فمن هذه الترجمات هي ترجمة أميد مجد حيث تعدّ أول ترجمة منظومة كاملة للقرآن الكريم باللغة الفارسية. نستعرض هنا ترجمة بعض الآيات من سورة العلق لهذه الترجمة:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سرآغاز **گفتار** نام خداست   كه رحمتگر ومهربان **خلق** راست

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِى خَلَقَ(١)

بنام خدايت بخوان كافريد

خَلَقَ الْانسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢)

ز نطفه بياورد انسان پديد

اقْرَأْ ورَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣)

هميشه بخوان **اين كتاب مبين**   خدايست خود اكرم الاكرمين

الَّذِى عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤)

خدائيكه **چون آفريد از عدم**   ترا دانش آموخت با قلم

عَلَّمَ الْانسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥)

به انسان بياموخت علم از **نهفت**   هر آنچه ندانست **او را بگفت** و...[2]

---

[1] - بي آزار شيرازي، *ترجمه تصويري وتفسيري آهنگين سوره ي طه*٢ ، ٦١.

[2] - مجد، اميد، *ترجمه منظوم قرآن كريم*.

إيضاح:فكما يتبين أن ترجمته لهذه الآيات ترجمة جميلة وذوقية ولكنها في الوقت نفسه لاتطابق النص القرآني مطابقة كاملة إذ إن التزام المترجم بالوزن والقافية يؤدي تارة إلى الابتعاد عن المطابقة مع النص القرآني أو إلى تشويه المعنى.

٣-٣ الترجمات العلمية

إنّ القرآن الكريم كتاب أبدي خالد ينطوي على أبعاد مختلفة، وبطون متنوّعة، بحيث يمكن للعقل البشري المتطوّر أن يكتشف في كلّ مرّة معنى جديدا فيه، وبحيث يمكن لدارسيه من أهل التحقيق أن يكتشفوا في كلّ عصر بعدا جديدا من أبعاده في شتى مجالات المعارف الإنسانية، ومن هنا اتّفقت الكلمة على أنّ الاستفادة من القرآن الكريم لا تنحصر بالعرفاء والفقهاء والفلاسفة وأرباب العلوم القديمة والإلهيّات خاصّة. بل إنّها في الوقت نفسه تتعلق بعلماء الطبيعة والرياضيين ورواد العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع و... فقد يستخرج كل فريق منهم من القرآن الكريم مفاهيم وأمورا علميّة جديدة تطابق اختصاصه.

ومن هنا تتأكّد أهمّيّة وضرورة ترجمة القرآن – وتفسيره كذلك – ترجمة علمية.

انطلاقا من ذلك فقد يقوم المترجم بترجمة القرآن ترجمة خاصة تختصّ بعلم من العلوم أو بشريحة خاصة من المجتمع؛ فعلى سبيل المثال نرى من العلماء من ترجموا بعض الآيات القرآنية ترجمة علمية ومنها ترجمة: **(يُزْجِى سحَابًا)** و(**يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ**) في سورة النور: أَ لَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ **يُزْجِى سحَابًا** ثُمَّ **يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ** ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا... (النور/٤٣) فإنّ بعض المختصين في العلوم التجريبية ترجموا: **(يُزْجِى سحَابًا)** على النحوالتالي:« رژهٔ قطارابرها از بالاسرمنطقه مشروب شونده، راه افتادن ابرها ي انباشته(كومولوس) وپشمكى (سيروس) به همراه جبهه وپراكنده شدن در آسمان. وهكذا ترجموا (**يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ**): تبديل سيروسها به سيروستراتوس(پشمكي سفره اي) وپوشيده شدن تمام سطح آسمان از ابرهاي سفره اي (استراتوس) وسفره اي انباشته (استراكومولوس)»[١].

فبصورة خلاصة يمكن القول بأنّ الترجمة العلمية هي بيان المعاني والمضامين الكامنة في الآيات القرآنية بلغة علمية وبالاستفادة من الطرق الحديثة المبتكرة في البحث العلمي والدراسة والتحليل، بحيث ينطلق المترجم بعيدا عن مكوّنات النص، فيسهب في التعبير عما يدركه من غير تقييد بترتيب كلمات الأصل أو مراعاة لنظمه. فإنّ مثل هذه الترجمة تعدّ ترجمة تفسيرية تقريبا يلجأ إليها المترجم مفسرا المفردات والآيات القرآنية على أساس تطور الزمن وتقدّم العلوم.

النتائج:

١ - فقد توصّل هذا المقال إلى مخطط عن منهجية الترجمات الفارسية للقرآن الكريم وهو كما يلي:

---

[١]- بازرگان، *باد وباران در قرآن*،١٥٥.

التركيزعلى النصّ	**التركيزعلى المترجم**	**التركيزعلى المخاطب**
الترجمة الحرفية	الترجمة التفسيرية	الترجمة الإيقاعية
الترجمة المماثلة	الترجمة المنظومة	الترجمة العلمية

٢- لقد توصّل المقال في تحديد خصائص الترجمات الفارسية للقرآن الكريم إلى الجدول التالي:

أنواع الترجمات الخصائص:	الحرفية	المماثلة	التفسيرية	الإيقاعية	المنظومة	العلمية
مطابقة الترجمة مع النصّ القرآني	+	+	–	–	–	–
الإخلال في قواعد لغة الترجمة	+	–	–	–	–	–
تشويه المعنى	+	–	–	–	–	–
سلاسة الترجمة وفصاحتها	–	+	+	+	+	+
مراعاة القوانين الصرفية والنحوية	+	+	–	–	–	–
ذكر المحذوف والمقدّر	–	+	+		–	+
تفسير المفردات والآيات	–	–	+	+	+	+
ترجمة أدوات التؤكيد	+	+	–	–	–	–
ترجمة الكناية بالكناية أو بالمعنى	–	+	+	+	–	+
ترجمة الاستعارة بالاستعارة أو بالمعنى	–	+	+	+	–	+
الترجمة الدقيقة للمفردات القرآنية	+	+	–	–	–	–
استخدام المرادفات	–	–	+	+	+	+
السجع	–	–	–	+	–	–
الوزن	–	–	–	–	+	–
تأثير التقديم والتأخير في الترجمة	–	+	+	+	+	+
الترقيم	–	+	+	+	+	+

قائمة المصادر والمراجع

١- آيتي، عبد المحمد، *ترجمه ي قرآن*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سروش،١٣٧٤ش.

٢- أرفع، سيد كاظم، ترجمه ي قرآن، چاپ اول، تهران: انتشارات فيض كاشاني،١٣٨١ش.

٣- أشرفي تبريزي، محمود، *ترجمه ي قرآن*، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات جاويدان، ١٣٨٠ش.

٤-الهي قمشه اي، مهدي، *ترجمه ي قرآن*، چاپ هفتم، تهران: فرهنگ، ١٣٧٥ش.

٥- أنصاري خوشابر، مسعود، *ترجمه ي قرآن*، تهران: نشر وپژوهش فرزان روز، ١٣٧٧ش.

٦-أنصاريان، حسين، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، قم: انتشارات اسوه، چاپ اول،١٣٨٣ش.

٧- بازرگان، مهدي، *باد وباران در قرآن*، به اهتمام سيد محمد مهدي جعفري،تهران: شركت سهامي انتشار،١٣٥٣ش.

٨- برزي، أصغر، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، تهران: بنياد قرآن، ١٣٨٢ش.

٩- بروجردي، سيد محمد ابراهيم، *ترجمه ي قرآن*، چاپ ششم، تهران: انتشارات صدر، ١٣٦٦ش.

١٠- بهرام پور، ابوالفضل، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، قم: انتشارات هجرت، ١٣٨٣ش.

١١- بي آزار شيرازي، عبدالكريم، *ترجمه ي تصويري وتفسيري آهنگين سوره ي طه*٢ ،چاپ اول، تهران: دفترنشر فرهنگ اسلامي، ١٣٧٢ش.

١٢- پاينده، ابوالقاسم، *ترجمه ي قرآن*، بلا تاريخ.

١٣- پورجوادي، كاظم، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، تهران: بنياد دائرة المعارف اسلامي، ١٤١٤ق.

١٤- حلبي، علي أصغر، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطير، ١٣٨٠ش.

١٥- دهلوي، شاه ولي الله، *فتح الرحمن بترجمة القرآن*. تحقيق عبد الغفور عبد الحق بلوچ وشيخ محمد على، الطبعة الأولى، مدينة: مجمع ملك فهد لطباعةالمصحف الشريف، ١٤١٧ق.

١٦- رضايي اصفهاني، محمد علي وهمكاران، **تو***جمه ي قرآن*، چاپ اول، قم: موسسه تحقيقاتي فرهنگي دار الذكر، ١٣٨٣ش.

١٧- رهنما، زين العابدين، *ترجمه وتفسير قرآن*، تهران: انتشارات كيهان،١٣٤٦ش.

١٨- شعراني، ابوالحسن، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، تهران: انتشارات اسلامية، ١٣٧٤ش.

١٩- صادق نوبري، عبدالمجيد، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، تهران: انتشارات اقبال، ١٣٩٦ق.

٢٠- صافي، محمود بن عبدالحيم،*الجدول في إعراب القرآن*، الطبعة الرابعة، دمشق: دار الرشيد مؤسسة الإيمان، ١٤١٨ق.

٢١- صفارزاده، طاهره، *ترجمه ي قرآن*، چاپ دوم، تهران: موسسه فرهنگي جهان رايانه كوثر، ١٣٨٠ش.

٢٢- صفوي، محمد رضا، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، قم: اسراء، ١٣٨٥ش.

٢٣- عاملي، ابراهيم، *ترجمه ي تفسيري قرآن كريم*، چاپ اول، تهران: صدوق، ١٣٦٠ش.

٢٤- فارسي، جلال الدين، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، تهران: انجمن كتاب، ١٣٦٩ش.

٢٥- فولادوند، محمدمهدي، *ترجمه ي قرآن*، چاپ پنجم، قم: دفتر تبليغات اسلامي حوزه ي علميه، ١٣٨٤ش.

٢٦- فيض الاسلام، سيدعلي نقي، *ترجمه وتفسير قرآن عظيم*، چاپ اول، قهران: انتشارات فقيه، ١٣٧٨ش.

٢٧- مجتبوي، سيد جلال الدين، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، قهران: حكمت، ١٣٧١ش.

٢٨- مجد،اميد،*ترجمه ي منظوم قرآن كريم*، چاپ دوم،قهران: انتشارات اميد مجد، ١٣٨٤ش.

٢٩- مريم سلامة، كار، ترجمة د.نجيب غزاوي، *مدرسة حنين بن إسحاق وأهميتها في الترجمة*، دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٨م.

٣٠- مشكيني،علي، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، قم: الهادي، ١٣٨١ش.

٣١- مصباح زاده،عباس، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، قهران: بدرقه جاويدان، ١٣٨٠ش.

٣٢- مظفرالدين حكيم، أسعد، *علم الترجمة النظري*، دمشق: دار الطلاس، ١٩٨٩م.

٣٣- معزي،محمدكاظم، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، قم: انتشارات اسوه، ١٣٧٢ش.

٣٤- مكارم شيرازي،ناصر، *ترجمه ي قرآن*، چاپ دوم، قم: دار القرآن الكريم، ١٣٧٣ش.

٣٥- ميرزا خسرواني،عليرضا، *تفسير خسروي*، چاپ اول، قهران: اسلاميه، ١٣٩٠ق.

٣٦- ياسري، محمود، *ترجمه ي قرآن*، چاپ اول، قم:بنيادفرهنگي امام مهدي (عج)، ١٤١٥ق.

چکیده های فارسی

زاویه دید در داستان کوتاه: نگاهی به داستان های اعتدال رافع

دکتر احمد جاسم*

چکیده

این مقاله به تعریف زاویه دید وتاثیر آن در نوشتن داستان کوتاه می پردازد وسپس زاویه دید را در داستان های اعتدال رافع بررسی می کند. این بانوی نویسنده بیش از سی سال است می کوشد زاویه دید ویژه خود را در داستان های کوتاهش بنمایاند.

این مقاله، همچنین گونه های مختلف زاویه دید را در داستان های اعتدال رافع نشان می دهد وبه بررسی وریشه یابی زاویه دیدی که حضوری پر رنگ در داستان های این نویسنده دارد می پردازد. از آن گذشته، ویژگی های زاویه دید را در داستان های نویسنده وجایگاه آنها را در ساختار داستان های او می نمایاند. بنابراین مقاله پیش رو بر آن است ویژگی یگانه ی زاویه دید در داستان های اعتدال رافع ودر نتیجه نقش آن در داستان کوتاه را پیش چشم خواننده بگذارد.

کلید واژه ها: زاویه دید، داستان کوتاه، اعتدال رافع

* دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه دمشق، سوریه.

اغراض فرعی تجاهل العارف درقرآن کریم از لحاظ کاربرد و اغراض بلاغی

دکتر شاکر عامری* / دکتر محمود خورسندی** / سمیه ترحمی***

چکیده

استفهام اگردرباره چیزی که به آن علم نداریم باشد استفهام حقیقی است. اما گاهی استفهام برای بیان غرض های دیگری به کاربرده می شود که به آنها اغراض فرعی استفهام می گویند واین نوع استفهام تجاهل العارف خوانده می شود.

تجاهل العارف یکی از موضوعات بحث برانگیز بلاغی است که برخی آن را در علم معانی وبرخی دیگر در علم بدیع گنجانده اند. ما در این تحقیق برآنیم که اغراض متفاوت تجاهل العارف را در قرآن کریم کشف نموده وبرای اثبات مدعای خود در هر یک از آنها حد اقل یک شاهد از آیات قرآن ذکر کنیم.

پرسش های موجود در قرآن دو نوع است: برخی از آنها پرسش هایی از زبان خدای تعالی، وبرخی دیگر از زبان دیگران است. از آنجا که خداوند آگاه به تمام امور عالم است وقطعا هیچ پرسشی از جانب او به قصد طلب فهم وعلم نیست پس همه ی سئوالهای پروردگار در مقوله تجاهل العارف می گنجد.

بنابراین برای فهم بهتراغراض فرعی استفهام در این تحقیق فقط به پرسش هایی پرداخته ایم که ازسوی حق تعالی مطرح گردیده است تا به مخاطبان در پیمودن صراط مستقیم مدد رساند.

کلیدواژه ها: قرآن، تجاهل العارف، اسلوب استفهام، بلاغت، اغراض فرعی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، ایران.

** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، ایران.

*** کارشناس ارشد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران.

ارزش های اخلاقی و انسانی در شعر و رفتار ابو فراس حمدانی

دکتر سمیحا زریقی*

این پژوهش به بررسی ارزش های اخلاقی در شعر ابوفراس حمدانی می پردازد که ارزش های اخلاقی و انسانی وی را از طریق رفتار و موضع گیری های وی کشف و دلایل آنرا بیان می کند. هدف از این پژوهش آن است که بر نقش ارزش های والا در ساخت جامعه ی متمدن شایسته ی بشریت تأکید کند.

همچنانکه این پژوهش بر این مسأله تأکید می کند که حکمت زاده ی عمر طولانی و تجربه ها نیست بلکه ثمره ی اخلاق شریفی است که ویژگی های فطری اصیل در شخصیت صاحبش آنرا می سازد.

این مقاله تأکید دارد که می توان روش اخلاقی ابوفراس حمدانی را بعنوان یک قانون برای جامعه ی بشری جدید در نظر گرفت که پژوهش های علمی و آکادمیک نیز بر اهمیت این ارزش ها تأکید دارد.

کلیدواژه ها: ارزش های اخلاقی، ارزش های انسانی، جامعه ی متمدن.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه دمشق، سوریه.

طنز ماغوط در «گنجشک گوژپشت»

دکتر محمد صالح شریف عسکری* / اعظم بیگدلی**

چکیده:

طنز نقش فعال ومؤثری را در نشاندن لبخند بر چهره های اندوهگین وتحریک احساسات آنها ایفا می کند، طنز راه درازی را جهت برافروختن آتش جنگ ادبی وهمیشگی میان جامعه وحاکمان آن طی کرده است، آن هم از راه گشودن روزنه ای طنز آمیز که موجب کشف علل متعدد فقر ونیاز وستم واستبداد شده است.این مهم به شیوه ای خنده و در عین حال گریه آور انجام می شود، و غرض از آن در وهله اول نشاندن لبخند بر چهره ها، ودر وهله دوم توجه دادن به حالتهای فوق یا نقد آنهاست.

این نقش باعث ظهور شاعران بسیاری گردیده که از میان آنها، آن شاعری است که اغلب تولیدات ادبی وی دارای رنگ و بوی طنز است، و او کسی نیست جز محمد ماغوط.

کلید واژه ها: محمد ماغوط، طنز، گنجشک گوژ پشت

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی (تربیت معلم)، کرج، ایران.

** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی (تربیت معلم)، کرج، ایران.

واژگان لباس پیش مردم قرن چهارم هجری در

دو کتاب «نشوار المحاضرة» و«الفرج بعد الشدة» بررسی زبانی

دکتر ماهر حبیب* / عفرا رفیق**

چکیده

این مقاله به بررسی واژگان لباس نزد مردم قرن چهارم هجری به خصوص در دو کتاب قاضی تنوخی پرداخته است.

در این مقاله سعی شده است که تحولات صوتی ومعنایی واژگان لباس آشکارشود؛ همچنین تلاش بر این است تا مقطع های صوتی آن واژگان مورد بررسی قرار بگیرد سپس با مقطع های صوتی عربی مقایسه شود، تا توافق یا تفاوت هایشان مشخص شود سپس تحولاتی که بر واژگان معربی که وارد زبان عربی شده اند را بیان می کند.

واژگان در این بررسی بر اساس تسلسل زمانی در لغت نامه های عربی ولغت نامه های کلمات معرب در معرض تحقیق وپژوهش هستند تا موافقت یا مخالفت معنای این واژگان در لغت نامه ها با معنای آن در زبان عامیانه نشان داده شود تا تحولات معنایی ای که در زبان مردم قرن چهارم هجری پیدا شده است، توضیح داده شود.

کلید واژه ها: تحولات معنایی، لباس، کلمات معرب.

---

* استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

** منصور دانشجوی مقطع دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

نگاهی تحلیلی بر «الفصول و الغایات» اثر ابوالعلای معرّی

دکترعلی گنجیان* / دکتر عبدالأحد غیبی** / فرشید فرجزاده***

چکیده

ابوالعلای معرّی تالیفات وتصنیفات قابل ملاحظه ای را از خود به یادگار گذاشته است؛ «الفصول و الغایات» از مهم ترین آثار منثور او می باشد که در تاریخ ادبیات عربی، منبع ارزشمندی به شمار می رود. مقاله حاضر بر آن است این کتاب را از نظر ظاهر ومحتوی مورد بررسی قرار دهد: موسیقی، ریتم وآهنگ، الفاظ، خیال، نظم وترتیب جملات، شیوه بیان، طراحی وساختار، موضوعاتی هستند که از منظر شکل وظاهر مورد ارزیابی قرار خواهند گرفت. تسبیح وتمجید عاقل وتسبیح غیر عاقل دو موضوعی هستند که به لحاظ مضمون ومحتوی بررسی خواهند شد. با توجه به این که برخی از منتقدان بر این باورند که ابوالعلا، کتاب «الفصول و الغایات» را در معارضه ومخالفت با قرآن به رشته تصنیف در آورده است مقاله حاضر می کوشد با ارائه مستندات ودلایلی، غبار تهمت را از ساحت این کتاب بزداید.

کلید واژه ها: ادب عربی، ابوالعلای معری، الفصول والغایات.

*عضو هیات علمی گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

**عضو هیات علمی گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران.

***کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی.

روش شناسی ترجمه های فارسی قرآن کریم

دکتر جلال مرامی* / دکتر مهدی ناصری**

اشتیاق مسلمانان غیر عرب به فهم معارف و مفاهیم اسلامی، اندیشه ورزان و مترجمان را برآن داشت تا به ترجمه ی کلام حق بپردازند. در این میان پارسی زبانان مسلمان نخستین کسانی بودند که از آغازبه برگرداندن پیام خدای متعال پرداختند . این مترجمان در هر عصر و دوره ای با کمال دقت و ژرف نگری دست به ترجمه ی قرآن زده اند. در چند دهه ی گذشته نیز، ترجمه ی قرآن کریم به زبان فارسی و رویکردهای نقدی به آن شاهد رشد شتابان و گسترده ای بوده است. اما آنچه این امر مبارک را به چالش می کشد، نادیده گرفتن روش های ترجمه ی قرآن کریم و یکسان بودن زبان علمی منتقدان درمورد ترجمه های مختلف می باشد. باگذری بر مقاله های نقد ترجمه های فارسی قرآن در عصر حاضر این کاستی به خوبی دیده می شود . نخستین و مهم ترین گام در رفع این کاستی، روشن ساختن روش هایی می باشد که مترجمان آگاهانه و یا ناآگاهانه در ترجمه های قرآن به کار گرفته اند. به همین منظور این نوشتار که بخشی از اصول دانش ترجمه به حساب می آید، بر آن است تا روش های ترجمه های فارسی قرآن کریم راشناسایی و به سه دسته تقسیم کند: 1- ترجمه های متن محور. 2- ترجمه های مترجم محور. 3- ترجمه های مخاطب محور.

در ادامه این مقاله بر آن است تا اصول هر یک از روش های یاد شده را روشن ساخته و به تفاوت آنها با یکدیگر بپردازد، آنگاهبر اساس این تقسیم بندی جدید، ویژگی های این روش ها را مورد بررسی قرار می دهد.

کلید واژه ها: ترجمه ی قرآن کریم، روش شناسی ترجمه، زبان مبدأ، زبان مقصد، متن محور، مترجم محور، مخاطب محور.

*استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

**استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه قم، ایران.

Abstracts in English

The Point Of View in the short stories of Etedal Rafeih

Dr. Ahmad Jasem Al-Huseen,*

Abstract

This study tries to define the consept of point of view and show its effect on the production of short stories. It, then, investigates point of view in the stories written by Etedal Rafeih.This female author has been trying for 30years to present her characteristic point of view in her short stories. This study depicts different kinds of point of view in her stories and explores the more salient ones. Moreover, it describes the characteristics of the point of view used by her and their status in the make up of the stories. In fact, this study intends to present the unique characteristics of the point of view in the stories written by Etedal Rafeih and clarify its role in those stories.

Keywords: Etedal Rafeih, point of view, short story.

* Associate Professor in Arabic Language and Literature Department at University of Damascus, Syria.

The Secondary Purposes of Rhetorical Questions in the Holy Quran

Dr. Shaker Amery*, Dr. Mahmood Khorsandi**,Somayah Tarahomi***

Abstract

Questions are real if they are about what we do not know. But, sometimes they are used for purposes other than this primary purpose. In such cases, they are refered to as rhetorical questions. Rhetorical questions are one of the controversial issues in rhetoric. Some scholars think that this area belongs to semantics; some think it falls in the same area as figures of speech. This article intends to explores different purposes of rhetorical Questions in the Holy Quran and provide Quranic examples to support the claims. There are two kinds of questions in the Quran: questions posed by God and Questions narrated from others. As God is omniscient and never seeks information, all these questions must be considered rhetorical questions.Therefore, to better understand the secondary purposes of these questions, we have examined only questions which are posed by God to help the audience follow the right path.

Keywords: questioning style, the Quran, rhetoric, rhetorical question, secondary purpose.

---

* Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department at Semnan University, Iran.

** Associate Professor in Arabic Language and Literature Department at Semnan University, Iran.

*** AM Student in Arabic Language and Literature at Semnan University, Iran.

Moral and humanitarian values in Abe Firas Alhamdani poetry and his behavior

Dr. Samiha Zreiki*

Abstract

This research discusses the moral value aspect in the poetry of Abu Firas Alhamdani; bringing to light his moral and humanitarian values through his behaviour; explaining it; revealing its causes; aiming to ascertain the role of high moral values in the building of a civilized society; fit to the humanity of the mankind.

Key words: moral values, human values, civilized society.

*Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department at Tishreen University, Syria.

Humor in Maghouts *Hunchback Sparrow*

Dr. Mohammad Saleh Sharif Askari*, Azam Bigdeli**

Abstract
Humor plays an important role in bringing smiles to the lips of the depressed and making them feel happy.Humor goes a long way in creating literary and permanent tension between society and the rulers, through exposing the many causes of poverty, deprivation, cruelty and tyrany. This importan goal is achieved in a humorous and at the same time bitter way; its aim is primarily to make people smile and secondarily to draw peoples attention to the above-mentioned conditions and problems or to criticize them. This role is at the root of the appearance of many poets, among whom there is a poet whose literary creations are colored with satire and humor. He is Mohammad al- Maghout.

Key words: Mohammad al-Maghout, Humor, hunchback Sparrow.

---

* Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department at at Kharazmi University, Iran.

** Ph.D. Student in Arabic Language and Literature at Kharazmi University, Iran.

Dress words befor the 4th Century (AH) as they appear in Tanoukhi s books

Dr. Maher Habeeb*, Afraa Mansor**

Abstract

This study investigates the use of dress words in the 4th Century (AH), particulary in two books by Ghazi Tanoukhi. The article attempts to reveal the phonological and lexical changes and developments related to clothing. It also examines the manner of articulation such sounds and compare them with the manner of articulation of Arabic sounds, so that the differences and commonalities are shown. The article also discusses changes which occurred to Arabized words. In relation to the meanings of such words, this study examines them according to their etimology in Arabic dictionaries and dictionaries of Arabized words, so that it is revealed whether the meanings of these words match with their meanings as used by the people of that period. The article then describes the semantic changes which occurred in the language of people in the 4th century.

Keywords: Arabized words, dress words, semantic change.

* Professor in Arabic Language and Literature Department at Tishreen University, Syria.

** Ph.D. Student in Arabic Language and Literature at Tishreen University, Syria.

An analytical look at Al-Fusul wa Al-Gghayat by Abul Ala Al-Maarri

Dr. Ali Ganjiyan*, Dr. Abdolahad Gheibi**, Farshid Farajzadeh***

Abstract

Abul Ala Al-Maarri has left a remarkable inheritance of his writings and compositions. Al-Fusul wa al-ghayat is one of his most important prose works that is viewed as a worthy source in the history of Arabic literature. The present article aims to investigate this book regarding its form and content. Rhythm, harmony, imagination, terms, sentences, rhetorical style, design and structure are the subjects which are going to be examined with respect to their formal usage. Moreover, admiration and compliment of the wise and admiration of the unwise are the issue which will be examined with regard to the content. Considering some of the critics who believe that Abul Ala authored this book in disapproval and opposition of the Quran, this study attempts to cleanse the dust of accusation from the face of this book by providing some reasons and proofs.

Key words: Arabic literature; Abul Ala Al-Maarri; Al-Fusul wa al-ghayat.

* Assistant professor in Arabic Language and Literature Department at Allameh Tabatabaee, Iran.

** Assistant professor in Arabic Language and Literature Department at Azarbaijan University of Shahid Madani, Iran.

*** AM Student in Arabic Language and Literature, Iran.

Methodology of the contemporary Quranic translation into Persian

Dr. Jalal Marami*, Dr. Mahdi Naseri**

Abstract

The task of Quran translation established with the rise of Islam and the eagerness of non-Arab muslims to access the Quranic teaching. Iranians were the first to translate the revealed words. The first translation of the Quran into Persian was done in the 4th /10th century. These translators translated the Quran with reflection and precision. Quran translation into Persian has been flourishing in recent decates, too. However, what challenges this great task is a neglect of the methodology of translation and the unidimensionality of the critical review of translation. The first step to redress this lack is shedding some light on the methods which contemporary translators have used. This article classifies Quranic translations methods into three categories: text-oriented, translator- oriented, and audience -oriented translations. Next, the article clarifies the principles and distinctive features of each type.

Key words: Quran translation, the methodology of Quran translation, source language, target language, text-oriented, translator oriented, audience oriented.

---

* Assistant professor in Arabic language and literature department at Allameh Tabatabaee, Iran.

** Assistant professor in Arabic Language and Literature Department at Qom University, Iran.

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربيّة	فارسيّة
ا	،	،
ب	b	b
پ	—	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	—	č
ح	.h	ḥ
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	—	
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	ḍ	ż
ط	ţ	ţ
ظ	ẓ	ẓ
ع	،	،
غ	gh	gh
ف	f	f
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n
و	w	v
هـ	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ــــِ	i	e
ــــَ	a	a
ــــُ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)

Publisher: Semnān University
Editoral Director: Dr. Şadeq-e ‘Askarī
Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.
Assistant Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Editorial Board (in Alphabetical Order):

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī
English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī
Executive Support: Hamideh Arghavany Bidokhty
Printed by: Semnān University
Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature,* Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.
Phone: 0098 231 3354139 **Email: lasem@semnan.ac.ir**
Web: www.lasem.semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

ISSN: 2008-9023

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume2, Issue8, Winter 2012/1390